

OSKAR WALZEL

Die deutsche Literatur

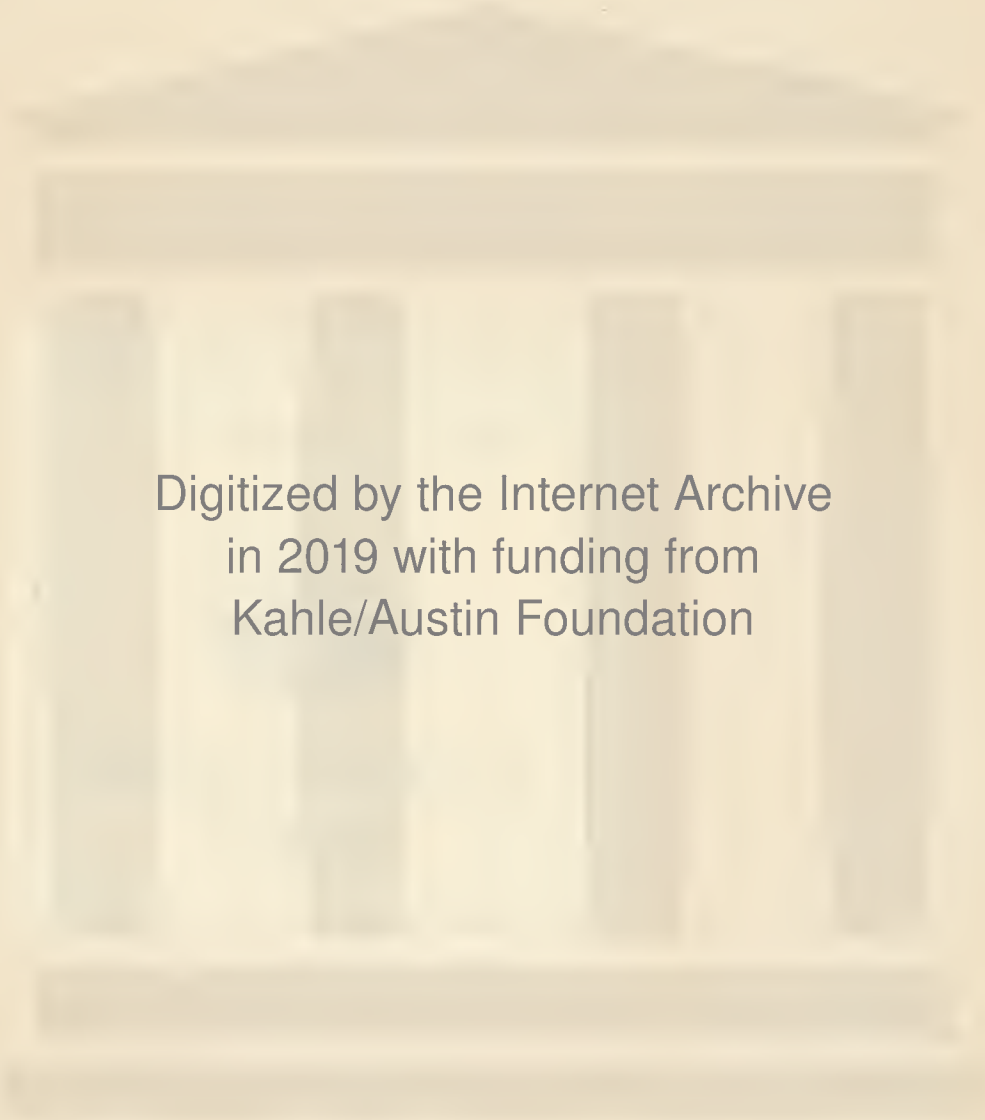
von Goethes Tod bis zur Gegenwart

ASKANISCHER VERLAG BERLIN

NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY
LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

Die deutsche Literatur
von Goethes Tod bis zur Gegenwart

Oskar Walzel

Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart

Mit einer Bibliographie von

Josef Körner

*

Fünfte Auflage

Berlin

im Askanischen Verlag

Carl Albert Kindle

1929

.. Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

PT 341. W3

439-486

Vorwort zur fünften Auflage.

Längst ist meine „Deutsche Dichtung seit Goethes Tod“ vergriffen, ohne daß es mir möglich gewesen wäre, sie für eine neue Auflage zu bearbeiten und zu ergänzen. So lege ich jetzt die kürzere Gestalt dieser Arbeit, den Anhang zu W. Scherers „Geschichte der deutschen Literatur“, in nicht unwesentlich veränderter Form vor. Auch in solch engerer Umgrenzung war manches zu tun, um die Darstellung folgerichtig bis auf die unmittelbare Gegenwart zu führen. Nicht bloß ein neuer, der letzte Abschnitt ist hinzugekommen, auch im vierten Kapitel ist manches umgearbeitet. Der Zuwachs ist aus der vergrößerten Seitenzahl allein nicht zu errechnen. Um die Raumverhältnisse zu wahren, die durch Scherers Darstellung gegeben sind, wurde da und dort gestrichen und dadurch Raum für Zusätze gewonnen. Ein Vergleich des neuen Registers mit dem alten zeigt rasch, wie viele Namen hinzugekommen sind. Von Vollständigkeit kann natürlich nicht die Rede sein. Immer noch gelten mir die Grundsätze, die ich von Anfang an ins Auge gefaßt habe. Auch angesichts der verwirrenden Fülle neuester Dichtung möchte ich die großen Zusammenhänge darlegen und wäre es auf Kosten des einzelnen Dichters und des einzelnen Werks. Hier wie sonst zielen ich auf Erkenntnis des Werdens der Dichtung, nicht auf mehr oder minder lebensgeschichtliche Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten.

Meine Aufsätze, auf die sich die Darstellung jüngster Dichtung stützt, nennt Josef Körners Buchverzeichnis am Ende dieses Bandes. Hier sei nur auf das Heft „Deutsche Dichtung der Gegenwart“ (Deutschkundliche Bücherei, Leipzig, Quelle & Meyer 1925) verwiesen. Es bietet eine längere Reihe von Belegen.

Josef Körner hat die Korrektur mitgelesen. Ich bin ihm für manchen wichtigen Hinweis dankbar verpflichtet.

Bonn a. Rh., August 1928.

Oskar Walzel.

Inhalt

Erstes Kapitel

Von der Julirevolution bis 1848

Junges Deutschland und politische Dichtung	1
Politik und Jungdeutsche 1. Bettine und Rahel 3. Tageschriftstellerei 4. Saint-Simonismus 5. Gutzkow 6. Büchner, Laube 7. Lenau 8. Politische Poesie der vierziger Jahre 9. Heines politische Dichtung 12.	
Gegenströmung	13
Strachwitz, Droste 13. Mörike 14. Dorfdichtung: Pestalozzi und Ischolle, Gotthelf und Auerbach 15. Österreicher: Stelzhammer 16, Grillparzer und Halm 17, Bauernfeld und Nestroy 18, Sealsfield 19, Stifter 20. Alexis 21.	

Zweites Kapitel

Blütezeit des Realismus

Weltanschauung	23
Materialismus und Positivismus 24. Sozialdemokratie 25. Schopenhauer und Feuerbach 27.	
Romane und Novellen	28
Zeitromane: Gutzkow 28, Auerbach 29, Spielhagen 30. Bürgerliche Dichtung: Freytag 31, Raabe 33. Reuter und Groth 35. Otto Ludwigs Romane 37. Keller 38. Storm und Henze 43.	
Die Münchner. Lyrik und Versepik	45
Der Kreis Geibels 46. Lyrik 47. Scheffel 50. Kulturgeschichtliche Erzählungen 51. Hamerling 52. Jordan 53.	
Das Drama Wagners, Hebbels und Ludwigs.	53
Wagner 54. Hebbel 57. Ludwig 63.	

Drittes Kapitel

In der Frühzeit des neuen Reichs

Österreicher	65
Anzengruber 65. Mosegger 68. Ebner-Eschenbach 69.	
Geschichtliche Dichtung und ihre Überwindung	70
Geschichtliche Dichtung 70. Vischer 71. Busch 72. K. F. Meyer 73. Luise von François 74. Wildenbruch und Fontane 75.	

Viertes Kapitel

Vom Eindruck zum Ausdruck

Die Entwicklungsbahn	78
Ausländische Vorbilder des Naturalismus 79. Nietzsche 81. Eindruckskunst und Ausdruckskunst 82. Verhältnis zu Goethe 84. Nachbildung Solas 86.	

Konsequenter Naturalismus 87. Impressionismus und seine Denkvoraussetzungen 88. Seelendeuter, Symbolismus und Neuromantik 90. Abkehr von der Eindruckskunst 92. Neuklassizismus und Heimatkunst 93. Barock; Kriegsdichtung 95. Ziele der Ausdruckskünstler 96.	
Lyrik und Versepik.	98
Erste naturalistische Versuche 98. Liliencron und Dehmel 99. Holz und Schlaf 99. Hofmannsthal; George und seine Gruppe 101. „Charon“ 103. Rilke 105. Ausdrucksdichtung 106. Versepik 109.	
Roman	111
Erste naturalistische Versuche 111. Künstler- und Schlüsselroman 112. Impressionistische Erzählung 113. Thomas Mann 114. Heimatkunst 116. Frauen 118. Lieblingsstoffe 120. Mauthausen und Barock 122. Geschichtlicher Roman 123. Kriegsroman 125. Expressionistische Erzählung 126.	
Drama	130
Konsequenter Naturalismus 131. Gerhart Hauptmann 132. Schnitzler und Hofmannsthal 134. Neuklassizismus 136. „Deutsches“ Drama 137. Wedekind 138. Shaw und Strindberg 139. Ausdrucksdrama 140. Neue Form 142. Sternheim 146. Spannung 147. Mäseke (Claudel) 148. Visionäres 149. Mitleid 150. Krieg 151. Unruh (Schickel, Goering) 152. Umsturz 155.	
Fünftes Kapitel	
Nachkriegdichtung	
Bewegungs-	158
Verhältnis zum Expressionismus 158. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus 160. Bewegtheit 161.	
Roman und Erzählung.	164
Zukunftutopien 164. Schaeffer 165. Ponten 166. Geschichte 167.	
Lyrik	168
Versepik	170
Drama.	171
Katholiken, Bronnen, Bekenner 171, Historie 172, Skepsis 174. Film 175.	
Bibliographie	
A. Allgemeiner Teil	151
B. Besonderer Teil	159
Anhang	257
Register.	289

Erstes Kapitel

Von der Julirevolution bis 1848

Junges Deutschland und politische Dichtung

Am 2. August 1830 fragte Goethe einen seiner Besucher, was er von dem großen Zeiterenignis denke. Alles stehe in Brand, es verlaufe nicht mehr bei geschlossenen Türen, der Vulkan komme zum Durchbruch. Der Befragte begann sein Urteil über die Pariser Julirevolution auszu- drücken. Goethe wehrte sofort ab: was liege ihm daran! Er hatte den wissen- schaftlichen Streit zwischen Cuvier und Geoffroy Saint-Hilaire im Auge ge- habt. Durch diesen Pariser Vorgang fühlte Goethe sich in seiner eigenen Natur- auffassung bestätigt. Der politische Vorgang war ihm gleichgültig.

Mag es echt sein oder nur gut erfunden, Goethes Wort steht an der Grenzscheide zweier Zeitalter, es trennt zwei Entwicklungsabschnitte deutschen Lebens voneinander. Der deutschen Jugend wurde der Pariser Umsturz von 1830 sogar noch wichtiger als Goethes Tod. Goethe hatte deutsche klassische und romantische Dichtung in sich vereinigt, das Lebensgefühl des 18. Jahr- hunderts den Aufgaben dienstbar gemacht, die das neue Jahrhundert zeitigte, Natur- und Geisteswissenschaften in steter Auseinandersetzung mit deren jüngsten Vertretern zu neuen Zielen weitergeführt. Dennoch fühlte sich die neue Zeit dem faustisch weiterstrebenden, rastlos an dem geistigen Schaffen der Welt mitarbeitenden Greise so entfremdet, daß sie für ihn das Wort „Zeit- ablehnungsgenie“ prägte. So nannte ihn Heine.

Freilich hatte sich des Zeitalters ein so heftiger Drang nach vorwärts, ein so starkes Gefühl von der Entwertung auch noch jüngster künstlerischer Leistung bemächtigt, daß selbst Heine sich bald in seinem besten Besitz bedroht sah. Ihm rühmte 1834 Rudolf Wienbarg in der Schrift, die den neuen ästhetischen Ab- sichten zu entscheidendem Ausdruck verhalf, nach, er habe den flüchtigen Ruhm, Liederdichter zu sein, glücklicherweise sehr bald mit dem größern vertauscht, auf dem kolossalen, alle Töne umfassenden Instrument zu spielen, das sich in der deutschen Prosa darbiete. Heine ließ sich durch solches Lob nicht beirren. Aber es bewies auch ihm, wie gründlich die Freude an den Klängen gebundener und gereimter Rede abgewirtschaftet hatte, nachdem kurz vorher die Romantik sich an diesen Klängen nicht hatte ersättigen können.

Ein Zeitalter bewußter Prosa in jedem Sinn des Worts kündigte sich an. Daß Verse trotzdem in kaum geringerem Umfang erstanden, daß sie gerade für die eigentlichen Absichten der Jüngsten sich besonders wertvoll erwiesen, diese Tatsache widerlegt Wienbargs Ansicht nicht. Denn Verse wurden, nachdem sie

von Klassikern und Romantikern um der Kunst willen geformt worden waren, jetzt zu dem wirksamsten Mittel, der eigentlichen Aufgabe des Zeitalters zu dienen: einer Erweckung und Erziehung des politischen Lebens.

Seit Beginn des Jahrhunderts hatte sich der Wunsch des deutschen Klassizismus und der Frühromantik, auserlesenen Persönlichkeiten zu unbegrenzter Entwicklung zu verhelfen, mehr und mehr gebeugt vor den Ansprüchen der Gesamtheit. Die Begriffe „Volk“ und „Staat“ waren wieder zum Erlebnis geworden. Allein nach 1815 hatte die Rückbildung des deutschen wie des gesamten europäischen öffentlichen Lebens allen Versuchen im Wege gestanden, das staatliche Leben neu aufzubauen auf den Grundlagen, die von der französischen Umwälzung am Ausgang des 18. Jahrhunderts gelegt worden waren. Der dritte Stand wollte endlich ein Ringen belohnt sehen, das seit langem sich in Europa betätigt, durch die Französische Revolution zeitweilig einen unleugbaren Sieg errungen hatte. Wirklich konnte dem Bürgertum der Platz an der Sonne nicht lange vorenthalten werden. Die politische Rückbildung in der Zeit von 1815 bis 1830 war ein letzter Versuch, diesen Sieg aufzuschieben. In der Julirevolution wurde er auf französischem Boden erschoten. Er entpuppte sich bald als ein Sieg des Kapitalismus, das Bürgerkönigtum aber, das aus der Julirevolution hervorging, als Hort engherziger Politik des Geldbeutels. Ein zweiter Umsturz wurde angestrebt und im Jahre 1848 erzielt. Inzwischen war der vierte Stand sich seiner Kraft und seiner Wünsche bewußt geworden. In Frankreich leitete der neue Umsturz nur eine zweite Auflage des napoleonischen Kaisertums ein. In Deutschland suchte er nachzuholen, was im Jahre 1830 versäumt worden war, führte auch hier nur zu einem Mißerfolge und ließ da wie dort dem bürgerlichen Kapitalismus die Zügel in den Händen. blieb der Geist deutscher Dichtung nach 1848 auf lange Zeit hinaus bürgerlich im Sinn der Besitzenden und Beharrenden, so stellen die Jahre von 1830 bis 1848 in Deutschland und innerhalb deutscher Dichtung eine Zeit des Kampfes, ein Sturm- und Drangzeitalter des vorwärtsdringenden, mehr auf Macht als auf Mehrung des Besitzes bedachten Bürgertums dar. Vom Jungen Deutschland ging es weiter zur politischen Poesie der vierziger Jahre. Ein starker Wille nach Umwälzung griff zu allen Mitteln, die Erfolg versprachen, auch zu den Kampfworten des vierten Standes.

Dem demokratischen Geiste der Jungen erschienen Goethe und die deutsche Romantik als rückständig und als aristokratisch. Weit näher verwandt fühlte sich die Jugend mit Jean Paul. Er selbst bekämpfte in seiner Frühzeit Goethe, und von seinen Anhängern wurde der Kampf gegen Goethe geführt, dessen Anzeichen noch vor Goethes Hingang zu bemerken sind. Görres, Börne, Wolfgang Menzel spielten samt und sonders Jean Paul gegen Goethe aus. Menzels „Deutsche Literatur“, die 1827 hervortrat und schon 1836 in erweiterter Gestalt wieder erschien, bezeichnet neben Börnes Angriffen den Höhepunkt der Bewegung, die sich gegen Goethe richtete.

Das Junge Deutschland beharrte nicht durchaus bei solcher Ablehnung. Es hätte sonst nicht willig zwei Frauen huldigen können, die sich mit Goethe aufs

innigste verwandt mußten. Bettine von Arnim und Rahel Barnhagen sind gegensätzliche Naturen und waren von entgegengesetzter Seite an Goethe herangetreten. Bettinens Beziehung zu Goethe wurzelte im Leben, Rahel stand Goethe nur sehr selten von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Bettine nahm Goethe in Anspruch wie ein vererbtes, ihr gebührendes Besitztum, Rahel neigte sich demütig andächtig vor ihm. Bettine war bereit, den wahren Goethe zu ersetzen durch den Goethe, den sie träumte, Rahel las in Goethes Schriften wie in einer Offenbarung. Beide Frauen kamen aus dem Lager der Romantik. Rahel war mit der Berliner Frühromantik noch enger verknüpft als Bettine, dafür war Bettine die Schwester Clemens Brentanos und die Gattin Achim von Arnims, der beiden Genossen, die nach den Schlegel, Tieck, Novalis, Wackenroder, Schleiermacher dem romantischen Lebensgefühl eine neue und vielleicht die entscheidendste Wendung gegeben hatten. Beide Frauen vermittelten den Jungdeutschen romantische Gedanken. Sie machten zugänglich, was einst in romantischer Frühzeit kräftig sich betätigt hatte, dann aber auf den grundverschiedenen Wegen späterer Romantik in Vergessenheit geraten war. Sie standen zugleich auf dem Boden werktätiger Arbeit für andere, den die Romantik im Anfang des 19. Jahrhunderts betreten hatte; auf dem gleichen Boden bewegte sich Arnim, wenn er dem Volke Zutritt zu deutscher Dichtung eröffnen wollte und in diesem Streben Besseres sah als in eigenwilliger Verwirklichung dichterischer Absichten.

„Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde“ erschien 1833, „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ zwei Jahre später. Beide Werke führten wieder zu Goethe hin, beide bewährten die hohen Erwartungen, die der geistigen Tätigkeit der Frau die Zeit romantischer Anfänge entgegenbrachte. Rahels Worte wurden von den Jungdeutschen wiederholt, wenn die letzten Wünsche einer freheitsdurstigen Zeit zu formen waren. Nicht bloß Heine ließ sie für seine eigenen Lieblingsgedanken Zeugnis ablegen. Bettine suchte kühn und erfolglos König Friedrich Wilhelm IV. zu ihrem Glauben zu bekehren und leistete tatkräftige Hilfe dem politischen Dichter Gottfried Kinkel, als er seinen Ruf nach Freiheit im Gefängnis zu büßen hatte.

So blieb die neue Zeit trotz allem auch der Romantik verpflichtet. Wohl meinte Heine, sie in seiner „Romantischen Schule“, die 1836 zum Abschluß gedieh, für alle Zeiten eingefügt zu haben. Doch er selbst ließ später noch mit Willen romantische Weisen erklingen und sang in seinem „Atta Troll“ 1843 das letzte freie Waldlied der Romantik. Noch deutlicher bezeugte Gutzkow das Bewußtsein enger Zusammengehörigkeit mit den kühnen Anfängen der Romantik, als er 1835 Friedrich Schlegels „Lucinde“ und Schleiermachers Schrift über die „Lucinde“ neu herausgab. Ein wichtiger Vorläufer der Frühromantik erstand bald darauf durch Laube zu neuem Leben: der sinnensfrohe Stürmer und Dränger Wilhelm Heine.

Heine warf der Romantik ihre Weltflucht vor und ihre Hoffnungen auf eine höhere Welt, zu der das Erden-dasein nur eine Vorstufe bedeute. Er wollte Gegenwartsmenschen erziehen, die unbedenklich die Freuden des Diesseits auskosten sollten. Wiederum wurde Romantik nur von einer einzigen Seite ge-

nommen und ihre Freude an der Welt unterschätzt. Gerade wo sie sich mit Goethe berührte, gelangte die Romantik auch zu liebevoller Erfassung der diesseitigen Welt, künstlerisch daher zu realistischer Darstellung. Das Junge Deutschland tat zwar noch viel wirklichkeitsfroher, aber in Wahrheit mied es noch sehr vorsichtig die Gegenden, in denen es philisterhaftes Behagen vermutete. Gegen den Philister kämpfte auch die neue Literatur, sie nannte ihn nur mit andern Namen. Hohe geistige Ansprüche blieben immer noch gewahrt. Sie wurden bloß ins Politische umgebogen. Wenn die Jungdeutschen von besserer Würdigung der Wirklichkeit sprachen, meinten sie bewußteres Erfassen der Wünsche des Augenblicks, und zwar im Sinn eines politischen Glaubensbekenntnisses. Noch war bei ihnen von einer Kunst wenig zu spüren, die sich willig auf das Nächste und Engste einschränkte und die Poesie des Alltags auszuschöpfen suchte. Der Jungdeutsche ist alles eher als Heimatkünstler, er ist vor allem Tageschriftsteller, der rasch und kräftig wirken will, unbekümmert um gelehrten Ballast, um so eifriger aber bestrebt, durch die Formung seiner Worte den Eindruck zu erzielen, keiner wisse gleich gut Bescheid über die Wünsche des Augenblicks, erkenne gleich sicher, wohin die Welt steuere. Der Wille, aus dem Tag für den Tag zu schaffen, ist die Stärke und die Schwäche der Jungdeutschen.

Sie sind die Begründer der deutschen Tageschriftstellerei des 19. Jahrhunderts. Jean Paul entpuppt sich auch auf diesem Felde als ihr Führer. Noch was in den Zeitungen von heute unter dem Strich erscheint, geht mittelbar auf seine witzigen Wortkunststücke zurück. Seine komischen Häufungen von sinnverwandten Begriffen, der Wortwitz seiner Bildlichkeit, seine Neigung, Ehen zu stiften zwischen zwei entfernten Vorstellungen, gegen deren Vereinigung alle Verwandten sich wehren, ja noch der stete Wechsel zwischen Dampfbädern der Rührung und Rühlbädern der Satire lehren bei Börne und bei Heine ganz so wieder wie seine ironische Abzeichnung deutscher kleinstaatlicher Zustände. Romantiker wie Brentano hatten diesen Ton auf- und der „Harzreise“ Heines überdies den studentischen Zug vorweggenommen. Börne jeanpaulisiert auch in den Überschriften seiner ersten humoristischen Versuche; ihn übertrumpft da wie sonst bis zur Geschmacklosigkeit der bissige Zeitungsmensch Moritz Saphir, der doch sogar Heines Beifall fand.

Von Jean Paul kam der mächtigste politische Tageschriftsteller der Romantik: Görres' „Rheinischer Merkur“ (1814—16) wirkte weithinaus über die Grenzen des deutschen Sprachgebiets. Görres selbst wurde vom Jungen Deutschland nur deshalb so heftig bekämpft, weil er einst Verwandtes verfochten hatte. Ähnlich löste es sich nur langsam von Wolfgang Menzel ab, der in die Beurteilung dichterischer Arbeit politische Gesichtspunkte hineintrug, ganz wie Börne. Politische Anspielungen bei passender und unpassender Gelegenheit zu wagen, wurde ein Grundzug aller jungdeutschen Schriftstellerei; besonders stark machte er sich fühlbar in den Dramen Gucklows. Hebbels stilreinere Bühnenkunst wandte sich später mit Bewußtsein von diesem Brauche ab.

Gucklow durfte sich auf Viktor Hugo berufen. Neben dem urdeutschen

Jean Paul löste Pariser Schriftstellerei die Jungdeutschen zum Wettbewerb. Börne und Heine nahmen diesen Wettbewerb sogar in französischer Sprache und in Pariser Zeitschriften auf. Die gründliche politische Wandlung, die sich nach Napoleons Sturz in Deutschland vollzogen hatte, erhob ja Frankreich wieder zum vielbewunderten Vorbild deutschen Lebens und Schaffens. Deutscher Klassizismus und deutsche Romantik hatten schier umsonst die Heimat von dem übermächtigen Einfluß französischer Literatur befreit. Fraglich bleibt nur, ob Börne und Heine von der französischen Tagesschriftstellerei wirklich bloß gelernt haben, oder ob nicht vielmehr durch beide den Franzosen neue Ausdrucksmöglichkeiten zugeführt worden sind.

Börne deckte seine Überzeugungen gern mit dem Namen Robert de Lamennais', der nach Heines spikem Wort die Jakobinermühe aufs Kreuz pflanzte, Heine selbst mit der neuen gesellschaftlichen Heilslehre des Saint-Simonismus. Rahel Barnhagen machte Heine dem Saint-Simonismus dienstbar, während sie doch entscheidende Gedanken dieses Glaubensbekenntnisses, einen guten Teil der Vorstellungen, die von den Jungdeutschen mit dem Schlagwort „Emanzipation des Fleisches“ saint-simonistisch verbunden wurden, sich aus eigenen Kräften längst erobert hatte.

Das Schlagwort „Emanzipation“ oder „Rehabilitation des Fleisches“ war ebenso wie „die Emanzipation der Frau“ von Prosper Enfantin in die Lehren des Grafen Saint-Simon eingeführt worden. Saint-Simon wollte nur eine Neuordnung der Gesellschaft. Enfantin erstrebte eine neue Religion, die nicht wie das Christentum den Geist des Menschen auf Kosten des Fleisches ausbildete. Heine hoffte, auf Enfantins Wegen werde ein Drittes Reich erstehen, in dem die Sinnenfreude der Antike und die Weltverachtung des Judentums wie des Christentums sich zu einer Einheit verbanden. Die Gestalt, die er dieser Hoffnung gab, wurde für deutsche Denker der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hochwichtig; sie verriet starkes Bedürfnis nach Sinnenglück.

Der Saint-Simonismus trieb seine deutschen Anhänger vom Idealismus der deutschen Philosophie weiter zum Materialismus. Noch wirkte in den Jungdeutschen die letzte Steigerung nach, die dem deutschen Idealismus durch Hegel erstanden war. Allein im Lager von Hegels Anhängern vollzog sich gerade zu jungdeutscher Zeit eine Spaltung, die den einen Teil, die Junghegelianer, zu materialistischen Anschauungen führte. Im gleichen Kreise kam es durch D. F. Strauß' „Leben Jesu“ (1835) zu einer Kriegserklärung gegen Hegels Auffassung der christlichen Lehre. Der Versuch, mit den Mitteln klassisch-philologischer Mythendeutung die Berichte des Evangeliums auf ihren Wahrheitsgehalt zu prüfen, ist einer der wichtigsten Schritte, die das Zeitalter über die Weltanschauung der Zeit vor 1830 hinweg tat. In jungdeutscher Dichtung wirkte er sofort nach. Gucklows Roman „Walln, die Zweiflerin“ (1835) setzte sich mit Strauß' Buche auseinander.

Nächste Voraussetzung des Romans war der heldenhafte Selbstmord von Charlotte Stieglitz. Sie meinte, ihrem anspruchsvoll eiteln, aber unbegabten Gatten Heinrich durch ihren freiwilligen Tod das große Erlebnis zu schenken,

das ihm zu einer unvergänglichen dichterischen Leistung fehle. Ihre Hoffnung erfüllte sich nicht, sie selbst aber wurde den Jungdeutschen durch ihre Selbstaufopferung zu einer Heiligen, die sie neben Bettine und Rahel stellten. Mundt stiftete ihr ein Denkmal. Gucklows „Wally“ verknüpfte ihr Schicksal mit der Gedankenwelt des Saint-Simonismus und trat auch von dieser Seite in die Nähe George Sands, der Dichterin des Saint-Simonismus. Gleich George Sand setzte Gucklow nicht nur einmal den Namen einer Frau auf den Titel eines Romans. Auf „Wally“ folgte „Seraphine“. Er übernahm nur, was durch Friedrich Schlegels „Lucinde“ schon in Deutschland geschehen war; wirklich wurde — auch wegen der unbeabsichtigten Kälte in der Zeichnung des Sinnlichen — seine „Wally“ sofort mit „Lucinde“ zusammengehalten. Die religiösen Fragen, die der Roman erwog, waren unmittelbar vorher von Gucklow in „Maha Guru, Geschichte eines Gottes“ erfaßt worden und machten sich bald darauf in seinem satirischen Roman „Blasedow und seine Söhne“ geltend.

Auch „Wally“ wurde zum Anlaß der behördlichen Verfolgung des Jungen Deutschlands. Heine, Gucklow, Laube, Wienbarg und Mundt erblickten sich unversehens auf der gleichen Liste polizeilich verbotener Schriftsteller. Die Verordnung des Deutschen Bundestages vom 10. Dezember 1835 traf sie aufs schwerste, trennte sie auch endgültig von Wolfgang Menzel, dem sie die Hauptschuld an dem Erlasse zuschrieben und der ihnen fortan als Denunziant galt; die Jungdeutschen sahen sich überdies durch den Bundestag gewaltsam zu einer geschlossenen Partei verknüpft, während sie selbst sich gleich engen Zusammenhangs nicht bewußt waren und ihn im wechselseitigen Verhalten niemals wahrten. Verwechslungen seltsamster Art mit freiheitlichen Verbindungen gleichen oder ähnlichen Namens waren überdies dem Deutschen Bundesrat unterlaufen.

Immerhin fühlten sich die Verfemten samt und sonders als Vertreter einer neuen Generation und suchten deren Wesen auszusprechen. Gleich Gucklows ersten Romanen waren Mundts „Madonna“ (1835) und Laubes dreiteilige Erzählung „Das junge Europa“ (1833—37), aber auch die Romanfolge „Aus der Gesellschaft“ (1838—44) der leidenschaftlichen Sucherin Ida Gräfin Hahn-Hahn bestrebt, den Mann und die Frau der neuen Zeit zu versinnlichen. Allerdings machte sich nicht nur bei Laube zunehmender Zweifel an der Ehrlichkeit der Neuen fühlbar. Auch Gucklows Dramen richteten sich gegen Abtrünnige des eigenen Lagers. In „Uriel Acosta“ (1847) ging er endlich von der bloßen Kämpferstellung seiner ältern Versuche weiter zu dramatischer Versinnlichung bedrückender wie beglückender Erlebnisse, die ihm selbst im Widerstreit gegen seine Umwelt erwachsen waren. Er übertrug sie in die Seele eines Juden, der mit seinen eigenen Glaubensgenossen wegen seines religiösen Freisinns bittere Fehden auszufechten hat und unterliegt, die Sache des Judentums indes nicht aufgibt, gerade weil sie als verfemt gilt. Im Hintergrund steht Gucklows zwiespältiges Verhältnis zum Judentum; es gestattet ihm keine reine Lösung des Konflikts. Trotzdem trug ihm das Stück den größten und dauerndsten seiner Erfolge ein; es wird heute noch mit Lessings „Nathan“ unbeschadet der grundverschiedenen menschlichen und künstlerischen Haltung zusammen genannt.

Auch Gutzkow wollte die schwere Aufgabe lösen, Kunst und Bühnenwirkung miteinander zu vereinen. Seit Schiller war das deutsche Drama mit ganz wenigen Ausnahmen diesem Ziel kaum nahegekommen. Am wenigsten glückte es den Nachfolgern des Stürmers und Drängers Lenz, die Bühne zu erobern. Arnim, aber auch Grabbe, den die Gegenwart aus verwandten Formwünschen zu begreifen beginnt, hatten umsonst gerungen. Kurz vor Gutzkows erstem Schauspiel nahm Georg Büchner den Ton von Lenz wieder auf, im Lustspiel wie in der Tragödie. Sein Revolutionsdrama „Dantons Tod“ (1835) leuchtete tief und rücksichtslos hinein in menschliche Seelen, unbekümmert um den Heiligenschein, den ihnen die Geschichte lieh. Sein Mitgefühl mit gesellschaftlich Bedrückten bewährte sich besser in „Woyzeß“, einer dramatischen Groteske von balladenhaftem Wurf und von meisterhafter Erfassung der Seele eines Eifersüchtigen, der zum Mörder wird. Wie weit auch Ernst Elias Niebergalls „Datterich“ (1841) nach Stimmung und Gestalt von „Woyzeß“ abgeht, in Büchners Nähe wurde dieses feuchtfröhliche Stück seines Freundes doch mehr als ein belustigendes Lokalstück. Es erscheint zuweilen auf künstlerisch geleiteten Bühnen, häufiger sogar als Büchners eigene Versuche. Der Bühne stellte Büchner gleich Arnim und Grabbe allzu schwierige Aufgaben, als daß er sie zu seiner Zeit hätte betreten können.

Gutzkow gab lieber künstlerische Ziele auf, um sich den Zutritt zur Bühne zu eröffnen. Waren seine Vorläufer im Wettkampf mit Rozebue und Raupach unterlegen, so wollte er den neuen Liebling des Publikums, Charlotte Birch-Pfeiffer, verdrängen. Zuerst versuchte er sich im bürgerlichen Schauspiel. Seine Gesellschaftsdramen erschlossen wieder ein lange Zeit kaum betretenes Gebiet. Sie trieben im Sinn des Fortschritts Kritik der Gesellschaft. Besser als seine geschichtlichen Dramen, denen viel epischer Ballast aufgeladen ist, verbanden sie geschickte Verwertung der Bühnentechnik mit Gutzkows Kämpferabsichten. Gut jungdeutsch borgte er die Waffen von den neusten Franzosen, besonders von Scribe. Ebenso ging sein „Uriel Acosta“ bei Viktor Hugo, aber auch bei Corneille erfolgreich in die Schule. Die Rolle des Räsoneurs, die von Scribe trefflicher weiterentwickelt worden war, taugte vorzüglich zur Verkündung zeitgemäßer politischer Schlag- und Kampfworte. An Scribes geschichtliche Intrigenlustspiele schloß sich Gutzkows „Zopf und Schwert“ (1844) mit Geschick und nachhaltiger Wirkung an. Neben dieser Studie aus der Zeit des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. und neben dem „Urbild des Tartüffe“ (1845), das erwünschte Gelegenheit bot, die Anliegen des Schriftstellers Gutzkow von Molière verfechten zu lassen, verblissen Stücke von der Art des „Königsleutnants“ (1852), die ganz wie Laubes „Karlschüler“ (1847) und wie die Mehrzahl der Künstlerdramen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts ihre beste Kraft dem großen Namen ihres Helden danken, dessen Persönlichkeit jedoch nicht auszuschöpfen vermögen.

Unbedenklicher noch als Gutzkow legte Laube seine Dramen auf Augenblickswirkungen an. Der Bühnenverstand, den er von 1849 an als Leiter des ersten deutschen Theaters, der Wiener „Burg“, bezeugte, trug schon seine dra-

matischen Anfänge. Ohne sich viel um seelische Folgerichtigkeit zu kümmern, arbeitete er Auftritte von überraschender Spannung aus; Zug für Zug war dem Schauspieler seine Arbeit vorgeschrieben, mit ungemeiner Sicherheit des Bühnenblicks. Günstlinge von Fürstinnen, wie Monaldeschi, Struensee, Graf Esfer, waren seine liebsten Helden. Weislich mied er Untiefen, an denen ältere Wertwerter des gleichen Stoffs gescheitert waren. Sie an dichterischem Gehalt, an seelischer Folgerichtigkeit zu übertreffen, war ihm nicht gegeben und nicht wichtig.

Für die Erkenntnis der Seele des Gegenwartsmenschen fiel in den Dramen Laubes noch weniger ab als in Gucklows Bühnenleistungen. Nur in allgemeinsten Zügen spiegelte sich da die innere Gebrochenheit der Jungdeutschen. Besser lassen die Romane des Zeitalters erkennen, wie problematisch man sich fühlte. Viel später meinte Spielhagen mit dem Wort „Problematische Naturen“, das von Goethe stammt, den Kern dieser Menschen zu treffen. Schon 1832 faßte Alexander von Ungern-Sternbergs Novelle „Die Zerrissenen“ den gleichen Grundzug des Zeitalters ins Auge. Zerrissenheit wurde nicht ohne stolzen Anspruch und fast wie ein Ruhmestitel von den Jungdeutschen zur Schau getragen.

Noch immer wirkte in solchem Gebaren der betörende Zauber von Byrons Persönlichkeit nach. Er war stark genug, auch Dichter zu binden, die grundsätzlich dem jungdeutschen Wesen widersprachen. Den Namen eines deutschen Byron hatte man voreilig so ganz verschiedenen Naturen wie Platen, Chamisso und Heine erteilt. Heine liebäugelte nicht ungern mit dem Titel. Dann bestritt er wieder eine engere seelische Verwandtschaft mit Byron. Sein künstlerischer Ausdruck geht ja gewiß andere Wege, selbst wenn er als Mensch absichtlich die Haltung Byrons annimmt. Byron zog jedoch seine Mitwelt zu stark an, wenn er weltchmerzlich die Risse und Klüfte seiner eigenen Seele wies, als daß Heine nicht auch gern — goethisch zu reden — sich gewaltsam mit Sitte und Gesetz entzweit hätte. Im Lager der Gegner Heines aber trat um 1830 ein neuer deutscher Lyriker auf, dem die Gaben Byrons in noch höherm Sinne zugeteilt zu sein schienen: früh weggeraffte Jugendblüte, Scharfblick, die Welt zu schauen, Mitgefühl für jeden Herzensdrang, Liebesglut der besten Frauen und ein eigenster Gesang: Nikolaus Lenau.

Die schwäbischen Romantiker vom Schlage Justinus Kernalers spielten Lenau sofort gegen Heine aus. Er brachte ihnen die eigenen weltchmerzlichen Reizungen in wuchtigerer Gestalt entgegen und gönnte zugleich ihrem Gefühl für Landschaftsstimmungen neue Ausblicke. Diesen Bewohnern einer anmutigen und lieblichen Natur deutscher Prägung war er die Verkörperung einer schönen Ferne von kühnerem Schwung der Linie. In Ungarn geboren, aber deutscher Abkunft, fügte Lenau ein neues Blatt in das Bilderbuch des Exotischen ein, das immer reicher angewachsen war, seitdem die Romantiker dem Osten sich zugewandt und der „Diwan“ Goethes nach Osten gerufen hatte. Byron und der Philhellenismus, der sich auf Byron berufen konnte, waren dem nähern Osten der europäischen Türkei gerecht geworden, Viktor Hugos Lyrik schöpfte den Farbenreichtum des Orients aus. Lenau eröffnete weite Blicke über die endlose Pusta Ungarns, er sah ihr ab, wie sie auf das Auge, er horchte ihr ab, wie sie auf das

Ihr wirkt. Musikalisch hochbegabt, seelenverwandt mit der nervenaufpeitschenden Tongebung der Zigeuner, ihnen auch ähnlich in der äußern Erscheinung und in der Lebensführung, gab Lenau seinem schwermütigen Sang eine klangliche Gewalt, die über manche sprachliche Entgleisung wegtäuscht. Er selbst erblickte einen entscheidenden Zug seiner Dichtung in der Beseelung und Vermenschlichung der Natur. Der Verlauf des Frühlings wird ihm zu einem Mythos. In das Tier auf Erden wie in das Gestirn am Himmel legt er menschliches, legt er sein eigenes Lebensgefühl; die Natur beichtet ihm eine Zerrissenheit, von der sie erfüllt sei wie er selbst und seine Zeitgenossen. Gigantische Gestalten erstehen seiner Phantasie, wenn sie ihre Naturmärchen ausspinnt, Gesichte, wie Michelangelo sie gehabt haben mag, die aber besser durch das Wort anzudeuten, als mit den Mitteln bildender Kunst festzuhalten sind. Dieser Phantasie, der menschliches Erleben und Naturvorgang ganz wie der romantischen Naturphilosophie zu einer Einheit geworden war, hatte eine Fahrt nach Amerika wenig Neues zu bieten. Wohl war Lenau europamüde, wie nach Heines Vorgang ein Roman Ernst Willkomm's es 1838 nannte. Amerikamüde kehrte er zurück. Sein geistvoller Landsmann Ferdinand Kürnberger setzte 1856 dieses Wort auf den Titel einer Erzählung. Er dachte gewiß an Lenau.

Fühlbarer noch als in Lenaus Lyrik sind die seelischen Kämpfe des Zeitalters in seinen umfangreichern Dichtungen, die gern Lyrisches zu einem epischen Nacheinander verbinden. Das klingt einmal wie grundsätzliche Widerlegung der Emanzipation des Fleisches, und gleich darauf tut sich Durst nach Genuß und Freude auf. Die Schwaben trieben ihn zur Gedankendichtung und konnten ihn gleichwohl nicht zum unentwegten Verfechter des Verzichts auf die Ansprüche des Saint-Simonismus, Heines und der Jungdeutschen machen. Ja seine „Albigenser“ von 1842 kehren sich durch die Forderung geistiger Freiheit nicht nur grundsätzlich ab von dem Standpunkt des weltflüchtigen „Savonarola“, der nur fünf Jahre früher erschien; sie führen sogar die zeitgemäße politische Anspielung in geschichtliche Dichtung ein. Sie nehmen Wendungen der gleichzeitigen politischen Poesie auf.

Die politische Poesie wurde von Lenaus Freund Anastasius Grün in den „Spaziergängen eines Wiener Poeten“ 1831 eröffnet. Der österreichische Hocharistokrat, der sich unter dem Decknamen verbarg, focht gesinnungstüchtig im Zeitalter Metternichs für die Wünsche des heimischen Liberalismus. Sonst knüpfte er gern an mittelalterliche Überlieferung an, die von der Romantik wie Volksdichtung empfunden worden wäre, oder gleich an das Volkslied. Dem Wunsch der Romantik, die Größe deutscher Vergangenheit vom Standpunkt der engern Heimat zu besingen, kam seine Romanzenreihe nach, die in der Ribeslungenslophe Uhlands den Kaiser Maximilian I. feiert, von verwandten Leistungen der Romantik sich durch den österreichischen Grundton unterscheidet. Vorgänger auf dem Felde freiheitsfordernden Sangs hatte Grün schon in den Lyrikern der Befreiungskriege, die nach Napoleons Sturz mehr oder minder kräftig eine Erneuerung Deutschlands gefordert hatten. Karl Follen hatte damals Worte gewagt, die kaum von den schrankenlosesten Ausbrüchen der spätern

politischen Poesie überboten wurden. All das ward durch die Dringlichkeit rasch zum Schweigen gebracht. Nur da und dort, etwa bei Platen, Wilhelm Müller und Chamisso, und am liebsten als Aufschrei fremder unterdrückter Völker war der Ruf nach Freiheit erklingen. Grün nahm ihn als erster in eine geschlossene Reihe von Gedichten auf. Fortan waren die Forderungen der Liberalen häufiger, und zwar wieder besonders in Chamissos Versen zu vernehmen. Doch selbst Heine ging in seiner ersten Pariser Zeit fast ganz auf in handrgeiflicher dichterischer Verkündigung der saint-simonistischen Lehre von der Emanzipation des Fleisches. Seine politischen Forderungen vertrat er lieber in den Aufsätzen, die er deutschen Zeitungen zusandte. Seit der Mitte der dreißiger Jahre unterband vollends der Erlaß des Bundestages seine wie seiner jungdeutschen Gefährten politische Rundgebungen.

Auf den künftigen König von Preußen hatte die liberale Jugend große Hoffnungen gesetzt. Als der geistvolle, der Literatur und der Wissenschaft wohlwollende Fürst 1840 den Thron bestieg, zerfielen die Hoffnungen rasch in nichts. Im gleichen Jahre führte ein kräftiger Ausdruck deutschen Vaterlandsgefühls zum Ausbruch einer dichterischen Bewegung, der höher als das Vaterland die politische Freiheit galt. Frankreich verlangte wieder einmal nach der Rheingrenze. Nikolaus Becker erwiderte mit seinem Rheinlied, Schneckenburger mit der „Wacht am Rhein“. Der Nachwelt konnte eines Tages Schneckenburgers Sang zum erlösenden Worte werden. Die Mitwelt antwortete aus Robert Prutz' Munde dem Lied vom freien deutschen Rhein mit der Frage, ob der Rhein wirklich frei sei. Schon 1841 folgte auf die drohende Frage eine Sammlung von Liedern, die mit hinreißendem Schwunge und mit überwältigender Rednergewalt der Freiheit eine Gasse zu schaffen versuchten. „Gedichte eines Lebendigen“ nannte sich das Büchlein und bezeugte durch die Überschrift, daß der Jugend von 1840 das jungdeutsche Gebaren nicht mehr genügte. Graf Pückler-Muskau war wegen seiner „Briefe eines Verstorbenen“ nicht bloß von Goethe gelobt, auch wegen der Geschicklichkeit, mit der Miene eines hochadligen Lebenskünstlers liberale Wendungen vorzubringen, von den Jungdeutschen, besonders von Heine gefeiert worden. Den Tübinger Stiffter Georg Herwegh, der als Anhänger von D. F. Strauß relegiert worden war, den Schwaben, der mit seinem Landsmann Schiller die Gabe zündender Sprache teilte und die Fähigkeit, langnachwirkende Schlagworte zu formen, widerte Pückler-Muskaus Halbschürigkeit an. Mit Schiller verfocht Herwegh das Unbedingte. Selbst Heine bewunderte seine Entschiedenheit. Bald siegte über das erste Gefühl der Bewunderung die Spottlust Heines. Herwegh meinte, Friedrich Wilhelm IV. zu seinen Ansichten bekehren zu können. Wie kläglich für ihn die Aussprache mit dem Fürsten, wie noch viel kläglich später ein Putschversuch des verbannten Herwegh ausfiel, erzählen sarkastische Verse Heines. Herwegh hatte mit den „Gedichten eines Lebendigen“ seinen Schatz auf einmal verschwendet. Er kam nicht weiter, trotzdem oder vielleicht weil man ihn drängte, seine erste Leistung durch eine noch genialere Tat zu übertrumpfen.

Dem Zwange, Farbe zu bekennen, konnte sich kaum einer unter den Dichtern

der Zeit entziehen. Gelehrte wie Hoffmann von Fallersleben oder Wilhelm Wackernagel legten ihre wissenschaftliche Arbeit, die sich der Erkundung altheimischer Überlieferung befleiß, beiseite, um ihre politischen Ansprüche vorzutragen. Hoffmann, der kurz vorher das vaterländische Lied „Deutschland, Deutschland über alles“ geschaffen hatte, verlor seine Breslauer Professur. Gottfried Kinkel, dessen Berserzählung „Otto der Schütz“, ein liebenswürdiger Nachklang anspruchslosester Romantik, weite Verbreitung fand, kam um sein Bonner Lehramt und wurde des Hochverrats beschuldigt. Friedrich von Sallet, wie Leopold Schefer Verfasser eines zeitgemäßer gedachten Gegenstücks von Rückerts beschaulicher „Weisheit des Brahmanen“, formte unzweideutig das Entweder-Oder, vor dem jeder seiner Dichtergenossen damals stand. Nicht nur Gottschall oder Wilhelm Jordan, auch Gottfried Keller tat mit. Wenige bekehrten sich so eilig zu entgegengesetzten Ansichten wie der „kosmopolitische Nachtwächter“ Franz Dingelstedt; er war der geborene Hofmann und fand auch als Leiter von Hofbühnen rasch den rechten Weg, seine wahre Begabung ausreifen zu lassen. An keinem bewährte sich der Zwang der Zeit so stark wie an Ferdinand Freiligrath.

Der Sehnsucht nach dem Fremdländischen kam er am weitesten entgegen. Er überholte den Eindruck des Exotischen, den die Gedichte Chamisso's oder Lenaus erweckten, er wetteiferte mit Viktor Hugo nicht nur in berückender Versinnlichung des Farbenzaubers ferner Länder, auch im Vers und im Reim. Der Alexandriner wurde durch ihn der deutschen Zunge wieder geläufig; seine Neigung, gesuchte Fremdwörter dem Reime zuzuweisen, gab einer künstlerischen Unart durch unbeschränkte Anwendung fast den Anschein der Berechtigung, mindestens die Rechte einer absichtsvollen Manier. Derb und handgreiflich sind seine Mittel, aber sie wirken durch die barocke Kraft ihrer Musik. Daß er Lieder dichten konnte, die von Mund zu Mund gehen, beweist sein „Prinz Eugen“. Es mochte die politischen Dichter wurmen, einen derart sprachgewaltigen Sänger nicht auf ihrer Seite zu wissen. Freiligrath kam durch sein abwehrendes Wort, der Dichter stehe auf einer höhern Warte als auf der Zinne der Partei, in den Verdacht, dem Rückschritt dienen zu wollen. Da war es um seine Unabhängigkeit geschehen. Noch weit rückhaltloser als die Genossen vertrat er fortan den Umsturz. Dichtete später Herwegh die Arbeitermarseillaise, das Bundeslied des allgemeinen deutschen Arbeitervereins, so kündigten sich in Freiligraths Liedern die Stimmungen des vierten Standes und dessen dumpfer Groll gegen die Besitzenden wie das Bewußtsein seiner verborgenen Macht schon vor 1848 an.

Daß hinter den bürgerlichen Parteien, die nach Freiheit riefen, noch eine andere Welt mit weitergehenden Wünschen stand, erkannten wenige so gut und so früh wie Freiligrath. Ungern-Sternbergs Roman „Paul“ (1845) bewies gleichfalls den Scharfblick seines Verfassers: ein Adliger wird Arbeiter, um seine Zeit besser zu verstehen. Gleichzeitig stellte eine Erzählung Willkomm's in Deutschland „Weiße Sklaven“ fest. Das Wichtigste aber erstand auf diesem Gebiet in Heines Lied der schlesischen Weber, angeregt durch den Aufstand vom Jahre 1844, den das Trauerspiel Gerhart Hauptmanns abzeichnet und mit dem auch Robert Prutz' Roman „Das Engelnchen“ 1851 sich nahe berührte.

Allein das Lied steht vereinzelt da unter Heines gleichzeitiger Dichtung. Dieser Meister politischer Satire spann seine Fäden gern allein, wohlbewußt, daß ihm zum Mitspreiter einer größern Verbindung alles fehlte. Er war zu abhängig von augenblicklicher Stimmung, hatte zu früh die Schwächen der Menschen romantisch-ironisch belächeln gelernt, als daß er den gesinnungstüchtigen Gefolgsmann einer Partei hätte darstellen können. Persönliche Anlässe, die mit seiner Eitelkeit zusammenhingen, entfremdeten ihn überdies den Vorkämpfern der Freiheit. Unmittelbar vor dem Beginn der politischen Lyrik der vierziger Jahre rechnete er in einem bitterbösen Buche mit Börne ab und mit dessen Anhängern, die ihn selbst in politischen Dingen nicht ernst nehmen wollten. Er war auch Romantiker genug geblieben, um neben und vor der Gesinnung die künstlerische Gestaltung zur Hauptabsicht seines Schaffens zu erheben. Niemals hätte Heine, der Gegner Platens, in die Form von dessen aristophanischen Komödien Politik hineingetragen, wie Robert Prutz in seiner „Politischen Wochenstube“ (1843). Gesinnungstüchtigere fällten ihm das Urteil, er sei nur ein Talent und kein Charakter. Dies Talent im höchsten künstlerischen Sinn zu erweisen und die schwachen Seiten der Gesinnungsmenschen zu verhöhnern, dichtete er die Geschichte von dem Tendenzbären Utta Troll.

Der Reiz des umfangreichsten dichterischen Baus, den dieser Herrscher im Gebiet epigrammatisch kurzer und scharfer Lieder jemals geschaffen hat, liegt in der buntschedigen Verbindung derber, fast grober Spottlust mit einer Fähigkeit, dichterische Gesichte von packender Anschaulichkeit des Landschaftlichen zu gestalten, wie er sie nicht erreicht hatte, als er in jungen Jahren das Meer mit seinem ganzen Stimmungsreichtum als erster für deutsche Dichtung eroberte. Die Pyrenäen gaben ihm genug Gelegenheit zu beweisen, wie glücklich er mit allen Schilderern ferner Landschaften wetteifern könne, ohne in Freiligraths „Janitscharenmusik“ zu verfallen. Weislich mied er den Anschein, die Natur um ihrer selbst willen abzuzeichnen. Sie blieb die stimmungsvolle Umrahmung seltsamer Vorgänge, die aus solcher Stimmung ihre beste Begründung holen. Die Märchenwelt Tiecks oder E. T. A. Hoffmanns wirkte im „Utta Troll“ wie etwas ganz Neues. Der Abkömmling und Überwinder der Romantik erwies sich als unumschränkter Herrscher auf dichterischen Höhen, zu denen die Gesinnungsdichter nicht hinaufdringen konnten. Gleichwohl schloß sich sofort sein Wintermärchen „Deutschland“ an, das nur als unzweideutige politische Spottdichtung gefaßt werden konnte. Der Schluß freilich mit der jähen Wrechung der Stimmung vernichtete den Anschein, Heine wolle den ganzen Ernst umstürzlerischer Gesinnung auch einmal wahren.

Hier wie in den vielen Zeitgedichten, die er bis an sein Lebensende verfaßte, ist Freude an witzigem Spott immer noch stärker beteiligt als zielsicherer politischer Wille. Die strengern Ansprüche, die er an seine Kunst im „Utta Troll“ gestellt hatte, kamen zu besserem Recht in den Balladen des „Romanzero“ (1851), Dichtungen voll herben Grolls gegen den Weltlauf; nur schweres körperliches Leiden konnte den Verherrlicher der Weltfreude, zu dem in der ersten Pariser Zeit Heine nach den Weltschmerz-

stimmungen seiner Jugend geworden war, wieder so schwermütig machen. Gleichem Anlaß entstammte auch die durchgeistigte Liebespoesie seiner letzten Jahre.

Die Gegenströmung

Keinesfalls darf Heine wegen des „Atta Troll“ schlechtweg als Widerpart der freiheitfordernden Dichter gelten. Einheitlicher und folgerichtiger vertraten andere das Vorrecht reiner Poesie gegen die Tendenzdichter. Herwegh spielte die Überschrift seiner Lieder Sammlung gegen Püßler-Muskau aus. Gegen die „Gedichte eines Lebendigen“ kehrten sich Moritz Graf Strachwitz' „Lieder eines Erwachenden“ (1842). Sie hoffen nach der Zeit der verneinenden Schreier und Schreiber auf eine Zeit der Helden. Diesmal geht ein Aristokrat nicht mit den bürgerlichen Umsturz dichtern. Standesgefühl, politische Überzeugung und künstlerische Anlage machten Strachwitz zum Wiedererwecker der heldenhaften Ballade, die einst durch Herders Übertragungskunst aus Nordeuropa den Deutschen nahegebracht worden war. Solche Miterleberfreude am Schwertschlag und Sieg war dem Zeitalter ganz fremd geworden. Ein vereinzelter Vorklang kommender Zeiten, ein Vorklang vor allem der urverwandten, aber künstlerisch geschlosseneren Balladendichtung Theodor Fontanes, rief Strachwitz' Sang nach dem Alexander, der den gordischen Knoten deutscher Politik entzweihauen solle. Dieser bewußte Romantiker in unromantischer Umwelt hatte mehr Blut in seinen Adern als Karl Simrock, der fleißige Erneuerer altdeutscher Mären und unermüdliche Umdichter deutscher Volksagen.

In der Ballade steht ebenbürtiger als Simrock neben Strachwitz eine der eigenwilligsten und stärksten Begabungen deutscher Literatur: Annette von Droste-Hülshoff. Schon ihre erste Gedichtsammlung (1838) zeigte, wie eng sie mit ihrer münsterländischen Heimat verbunden war. Weltbürgerlich war seit dem Jungen Deutschland die Dichtung geworden. In die Ferne ging man, um die Armut der Heimat, vor allem ihre Armut an Schönheit zu vergessen. Annette jedoch verzichtete auf die weite Umschau der Dichtung hinaus und zeichnete desto sorgfamer den reizvollen Reichtum der schlichten westfälischen Heide- und Moorlandschaft in seinen kleinsten Zügen ab. Sie mied nicht grundsätzlich andere Länder. Dem Bodensee gab sie die gespenstisch-dunkle Tönung ihrer Heimat. Mächtliches Grauen savoyischen Hochgebirgs entfaltet sich in der Berserzählung „Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard“. Aber am liebsten weilte sie bei der Erkundung und dichterischen Deutung westfälischer Volksart, Sage und Geschichte. Auf diesem Boden waren Aberglaube und Gespensterfurcht zu Hause. Annette verwertete das in gebundener und ungebundener Rede. Dieser Boden ließ ihr die katholische Gesinnung, die in jungdeutscher Umgebung ganz fremd hätte wirken müssen, wenn Heine nicht gelegentlich in überraschender Wendung den Zauber der katholischen Kultformen erfüllt hätte, die er sonst mit seinem Hohn überschüttete. Daß in Annettes Dichtungen das alles unmittelbar nach der stoff- und gesinnungsverwandten Poesie katholischer Romantik wie unverbraucht er-

schien, lag an dem herben Realismus ihrer Gestaltungen. Ihm stand ihre Neigung nicht im Wege, lange Strecken des Berichts in bewußtem Dunkel zu belassen, das den Eindruck des Unheimlichen steigert, besonders aber die häßlichen Tiefen der menschlichen Seele nur wie etwas Rätselhaftes anzudeuten. „Die Judenbuche“, eine Dorfgeschichte aus dem 18. Jahrhundert, berichtet von einem geheimnisvollen Mord und von dessen später Aufklärung. Hier wie in den Strophen der Erzählung „Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers“ waltet Barockkunst, die mit Absicht viel im Unklaren läßt, um einen einzelnen Zug desto greller hervorzuheben. Dunkle Andeutung dient dem Eindruck des Unheimlichen und Gespensterhaften. Vielgestaltiger Wortschatz versinnlicht leisestes Geräusch in seinen Abstufungen. Ganz eigen ist auch die starke Instrumentierung ihrer Versmelodie.

Enger mit der Romantik verknüpft, ihr verwandter in der Wirkung war ein anderer Einsamer, dessen Ton gar nicht zu den Klängen der Zeitdichtung passen wollte: Eduard Mörike. Seine Lyrik verbindet die Vorzüge der beiden gegensätzlichen schwäbischen Romantiker Uhland und Kerner. Sie sieht dem Volkslied seine heimlichsten Gebärden ab, sie kann aber auch vom Kindlichen bis zu erschütternden Ausbrüchen der Leidenschaft, vom barocken Spaß bis zu strengster Linienführung sich erheben. Das häuslich Behagliche ging dem romantischen Träumer Mörike auf und führte ihn zu beschaulicher und gar nicht biedermeierlicher Idylle. „Der alte Turmhahn“ hat den Ton von Goethes Dichten, soweit es an Hans Sachs anknüpfte; die „Idylle vom Bodensee“ nützt den stilisierenden Hexameter von F. H. Voß’ „Luise“ und von Goethes „Hermann und Dorothea“. Mörikes Roman „Maler Nolten“ (1832) ist keine so geschlossene Kunstleistung wie seine meisterliche Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“. Er selbst begann ihn umzuarbeiten. „Maler Nolten“ gehört der Nachfolge von Goethes „Wilhelm Meister“ an, führt indes weit hinaus über die große Mehrzahl romantischer Romane, die auf gleicher Bahn sich bewegen. Die strengere Sittlichkeit, die von den „Wahlverwandtschaften“ vertreten worden war, wirkt im „Maler Nolten“ fühlbar nach. Goethe tritt für reine Ehe ein, Mörike für reine Wahrheit. Da wie dort führt zum Untergang, daß das unerbittliche sittliche Gebot nicht gewahrt wird.

Anders als in Goethes Erzählung von der vernichtenden Macht der Leidenschaft, anders als in den romantischen Romanen ist das Örtliche des „Maler Nolten“ gefaßt. Dorf und Stadt stehen einander gegensätzlich gegenüber. Das Dorfleben erweist sich als echter und reiner; aus der Stadt kommt das Verderben. Ähnlich stellt Zimmermanns zweiter Roman „Münchhausen“ (1838—39) Bauerndasein und adlige Wirtschaft zueinander in Gegensatz. Die Bauernwelt des Oberhofs wurzelt in dem westfälischen Boden der Droste. Stärker als im „Maler Nolten“ macht sich der eigene Ton dieser Welt fühlbar. Mit besserem Recht als Mörike darf Zimmermann zu den Schöpfern der Dorfgeschichte gerechnet werden. Dafür zählen die Idyllen Mörikes zu der Gruppe von Dichtungen, die unmittelbar Voraussetzung der Dorfgeschichte sind.

Maler Müller und Johann Heinrich Voß versetzten den Bauern in die deutsche Idylle. Der Basler Johann Peter Hebel lehrte die klassisch

Echter ist Gotthelfs Zeichnung des Bauern der Schweiz als Immermanns Versuch, die Bewohner der roten Erde Westfalens dem Bildungsmenschen zu verdeutlichen. Der Pfarrer von Lüzelsfluh nahm seine Kenntniss des Bauern aus erster, der preußische Beamte Immermann zum großen Teil aus zweiter Hand. Realistisch wollte auch Immermann dichten. Ja noch in dem Verhalten zu der jungdeutschen Nachbarschaft steht Immermann trotz seinen Beziehungen zu Heine dem Lüzelsflüher nahe genug, näher unbedingt als der dritte unter den Begründern der Dorfgeschichte: Berthold Auerbach.

Auerbach kam in einem Dorfe des württembergischen Schwarzwalds zur Welt, war mithin den Bauern von vornherein noch näher benachbart als der Murtener Pfarrerssohn Wigius. Als Jude war er gleichwohl mehr zum bloßen Beobachten als zum vollen Miterleben der Bauernwelt bestimmt. Er nahm den Umweg über Romane, die in der Umwelt Spinozas und Moses Mendelssohns Höhepunkte jüdischer geistiger Entwicklung zeichneten, ehe er 1843 seine „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ begann. Die beiden Erstlingsromane wollen jüdischem Lebensgefühl Verständnis werben. Leopold Kompert und Karl Emil Franzos übernahmen diese Absicht später von Auerbach; sie stiegen im Gegensatz zu ihm herab in das Ghetto. Jungdeutscher Bildung und jungdeutschen politischen Absichten entstammen Auerbachs spätere Romane. Auf künstlerische Formung ging er auch in der Dorfgeschichte mit Willen aus. Keller sagte ihm nach, er veredle — im Gegensatz zu Gotthelf — gleich einem guten Genrebilde den Stoff, ohne unwahr zu werden. Stellte doch Auerbach den Bauern nicht sich selbst, sondern dem Gebildeten vor. Am reinsten glückte es ihm zu Beginn, solange er in knapperer Darlegung Kindheitserinnerungen aus dem Dorfe aufzeichnete. Er ging weiter zu größeren Erzählungen, die rasch den Gegensatz von Dorf und Stadt einbezogen. Die Neigung, immer mehr eigene Betrachtung einzuschieben, hätte ihn nicht von Gotthelfs Wegen entfernt, wohl aber tat dies sein steigendes Bedürfnis, sich selbst aus dem Munde des Bauern auszusprechen und seine frühbetätigte Vorliebe für philosophisches Sinnen dem Bauern zuzumuten.

Der Streit über den Grad der Echtheit wurde durch den Gegensatz Gotthelfs und Auerbachs fortan ständige Zugabe aller Dichtung vom Bauernleben, ganz besonders aller mundartlichen Poesie. Der Bauernsohn Franz Stelzhamer aus dem oberösterreichischen Innviertel wird heute nicht nur gegen seinen engern Landsmann Karl Adam Kaltenbrunner ausgespielt; seine Gedichte in oberösterreichischer Mundart, die 1837 einsetzten, gelten auch mit Recht für echter als die oberbayrischen Gedichte des Münchners Franz von Kobell, der 1839 begann und bald auch zum Pfälzischen griff. Kobell bestimmte mit seinem Freunde Graf Franz Pocci, der in unromantischer Zeit Puppen- und Schattenspiel vor dem Untergang wahrte, den Ton der „Fliegenden Blätter“. Die Bahn deutscher mundartlicher Gedichte war 1830 durch Karl von Holteis lebenswürdige und anspruchslose „Schlesische Gedichte“ wiedereröffnet worden. Stelzhamer aber zählte mit Kobell zur unmittelbaren Nachfolge Hebels. Gleich Hebel zwang er die Mundart in das enge Gewand des Hexameters von Johann Heinrich Voß. Die Fülle von Menschen, die er zu schaffen verstand, taugte zu größerer epischer Erzählung. Gegen die zeitgemäße Romankost spielte er seine urwüchsige Dorfwelt ganz so aus wie Gotthelf; der kleine Schreiber im „Spaßenfrad“ war ihm ebenso unlieb wie dem Lügelflüher Pfarrherrn. Entgleisungen und Unfolgerichtigkeiten in der lautlichen Wiedergabe der Mundart — bei andern fast die Regel — laufen bei Stelzhamer kaum unter. Seine unentwegte Frömmigkeit ging nicht verloren auf einem Lebenswege, der ihn zum rechten Zigeuner stempelt und Höhen wie Tiefen wies, die nach dichterischer Darstellung riefen. Der Oberöreicher

Hermann Bahr, der in Stelzhamer eine der größten dichterischen Begabungen Österreichs feststellt, bewährte sich selbst als Dichter nie so glücklich wie in seiner Szenenfolge „Der Franzl“ (1901).

In Österreich war Stelzhamer Gegenpol des jungdeutschen Wesens, das gerade hier zu vormärzlicher Zeit blühte. Im Lande Metternichs wiederholte man gern die Schlagworte der politischen Poesie. Börne fand hier getreue Anhänger.

Grillparzer hatte deutschösterreichischer Dichtung den Weg zu den Höhen wiedereröffnet, zugleich die schwere Aufgabe gelöst, mit der seine deutschen Zeitgenossen außerhalb Österreichs vergeblich rangen: Bühnendramen zu schaffen, die auf künstlerischer Höhe stehen. Jäh brach er 1838 sein öffentliches Wirken ab; die aufsteigende Weiterentwicklung seiner Kunst, die fortschreitend immer engere Fühlung mit dem klassischen Drama der Spanier fand, ging auf Jahrzehnte dem Theater verloren. Kurz vorher war ihm in Friedrich Halm, der unter diesem Namen seine Abkunft aus rheinischem Adel verbarg, ein Mitbewerber erstanden. Halm war nie unbestrittener Liebling des Wiener Publikums. Sein „Fechter von Ravenna“ (1854) wurde vollends mit lächerlicher Begründung des Plagiats angeklagt. Es dauerte gleichwohl lange, ehe Halms leichtbeschwingte Kunst von Grillparzers größerem und innerlicherem Können richtig geschieden wurde. Auf dem Weg in die Nachwelt blieb Halm bald weit hinter Grillparzer zurück. Er übertrumpfte Grillparzers gern geübten Brauch, Menschen ferner Vergangenheit frisches Blut aus der Gegenwart zuzuführen. Noch mehr als in seiner „Griseidis“ (1837) geriet im „Sohn der Wildnis“ (1842) die Zeichnung der weiblichen Gestalt ins Salonhafte. Wie Grillparzer lehnte er sich gern an spanische Tragiker an. Seltsame seelische Wandlungen, wie sie in Grillparzers spätem Schaffen, besonders in der „Jüdin von Toledo“, leichter anzutreffen sind als in seinen ersten Werken, wurden von Halm mit Vorliebe aufgegriffen. Ihre Durchführung entbehrte der Notwendigkeit, ja der Wahrscheinlichkeit, täuschte aber durch geschickte Verwertung der Mittel gewinnender Bühnenwirkung über das Quälende und Peinliche hinweg, das seinen tragischen Gegensätzen leicht anhaftet. Mit Romantik und Jungem Deutschland trat er ein für die Rechte der Frau, mit Lessing und Herder für versöhnende Humanität. Auch Halm mutete wie die Jungdeutschen epigrammatisch scharfgeformte Gedanken Menschen zu, für deren Mund sie nicht taugen. In Kleists strenge Schule ging nicht der Dramatiker, nur der Erzähler Halm; seine Novellen verzichteten auf den bestechenden Glanz seiner Trauerspiele und auf deren lockende Wortkunst, teilen zwar mit ihnen die verwickelten seelischen Fragen, legen indes in deren Beantwortung ganz andere Folgerichtigkeit. Der französischen Romantik sind sie verwandt in der Vorliebe für das Grausige. Wie Viktor Hugo nutzt Halm zu solchem Zwecke Menschen der Renaissance, aber er macht sie begreiflicher, auch als seine eigenen dramatischen Gestalten.

Geistreich mit Worten zu spielen gewohnt, bewies Halm in seinen Komödien, um wieviel besser es dem Österreicher auf diesem Felde glückte als den norddeutschen Dramatikern. Meister des gesellschaftlichen Gesprächsspiels ist der

wenig ältere Wiener Eduard Bauernfeld. Ein Vergleich mit Gucklows Lustspielen erhärtet, wie mühelos Bauernfeld den Plauderton der vielbewunderten Franzosen dank der Gesprächskultur seiner Vaterstadt trifft. Dem jungdeutschen Wesen kam er noch weit näher als Halm, der zu viel romantische Stimmungsmittel in Bewegung setzte, als daß die Verwandtschaft seiner Auswahl und Führung seelischer Vorgänge mit jungdeutscher Art sich leicht erkennen ließe. Bauernfeld aber war ganz jungdeutsch Vorkämpfer des Bürgertums, verfechtete seine Hiebe wie Gucklow in eingestreuten Anspielungen, benötigte gleich ihm den Râseneur. Nach 1848 wurde dieser ausgesprochene Vertreter des österreichischen Vormärz vollends zum Anwalt des bürgerlichen Kapitalismus im gesellschaftlichen Widerstreit mit dem Adel.

Noch triftiger als Bauernfeld bezeugte Johann Nestroy, wie gut schon unmittelbar nach 1830 der behagliche Phäaak an der Donau spitzes Verneinen gelernt hatte. Der Freude an sinnigen Märchenspielen Raimunds machte er sofort den Garaus durch seinen „Bösen Geist Lumpazivagabundus“ (1833), der die Zauberwelt Raimunds parodierte. Auch Raimund ist von dem Wiener Humor erfüllt, der sich gern selbst belächelt. Nestroy jedoch verfügt über eine Dialektik, gegen deren Wiß nicht aufzukommen ist. Romantisch-ironisch läßt er die Dinge sich spiegeln und widerspiegeln, daß der Zuschauer den festen Boden unter den Füßen verliert und die Waffen streckt. Ungewöhnliche Schärfe der Beobachtung — sie macht ihn zum Meister der Travestie — zeigt ihm die menschlichen Schwächen, auch seine eigenen. Wortwize vom billigsten Kalauer bis zum geistreichen Einfall, Situationen von zwingender Komik, Zynismen und Zoten, vor allem aber beiläufig hingeworfene Spottworte jagen sich in seinen Stücken. Wie Molière selbst ein ausgezeichneter Schauspieler, konnte er sein loses Mundwerk jederzeit aus dem Stegreif betätigen. Die politische und gesellschaftliche Anspielung der jungdeutschen Dramen, aber auch Bauernfelds gelangte durch Nestroys Stegreifbosheiten zu ihrer reichsten Entfaltung. Sie behielt künstlerisch recht, weil von vornherein nicht der dramatische Vorgang, den auch Nestroy aus Frankreich zu beziehen liebte, sondern Spott über die unmittelbare Gegenwart die Bühne zu beherrschen hatte. Wer das Leben und Treiben Wiens jahrzehntelang mit Nestroys erbarmungslosem Scharfblick verfolgte, mußte notwendig mitten in der grotesken Welt der Posse zu Sätzen gelangen, die den tiefsten Einblick in schwierige Fragen österreichischer politischer Entwicklung verraten, konnte neueste gesellschaftliche Tatsachen, etwa den Gegensatz des Vorder- und Hinterhauses, wie man es später nannte, dem Naturalismus vorwegnehmen und, wenn er gelegentlich in ernstem Ton verfiel, dem Wiener Volksstück Anzengrubers den Weg bahnen.

Gern überließ Nestroy wie Heine den Ernst freiheitfordernder Gesinnung andern. Die österreichischen Achtundvierziger, die zum Teil noch auf Jahrzehnte hinaus wie eine engverwandte Gruppe zusammenhielten, stammten wesentlich aus Böhmen. Moriz Hartmann und Alfred Meißner wurden nach ihren politischen Sturm- und Drangjahren zu gerngelesenen Erzählern. Daß in einem Gesossen des Kreises, der indes im Jahre 1848 des Abfalls geziehen wurde,

in dem Ungarn Karl Beck, neben der Verehrung Börnes und Heines auch bewußte Abhängigkeit von Lenau mit Händen zu greifen ist, beweist nur, wie nahe Lenau der jungdeutschen Gesinnungswelt gekommen war.

Mit glücklicherm Erfolge als Lenau war vor ihm ein österreichischer Dichter nach Amerika gegangen; Karl Postl floh aus einem Kloster seines Heimatlandes Mähren nach dem Land der Freiheit; er traf nicht auf Enttäuschung. Nicht nur aus Vorliebe für die neue Heimat, die er zuletzt wieder mit der Schweiz vertauschte, auch um seine Herkunft zu verbergen und gegen Verfolgung geschützt zu sein, nannte er sich Charles Sealsfield. In einer Sprache, die den gesprochenen Worten nicht bloß nach Walter Scotts Vorbild fremdsprachige (englische, französische und spanische) Wendungen einfügte, zuweilen das Deutsche dem Satzbau des Amerikaners anpaßte, in Erzählungen von losestem Aufbau stellte er die Vereinigten Staaten wie ein Musterbild dem politisch und gesellschaftlich zurückgebliebenen Europa vor. Wohl geißelte er die Engherzigkeit und Gewissenlosigkeit des Vankeetums, aber viel schärfer noch die Eingriffe, die sich England und vollends Spanien in Amerika gestatteten. Nur den Indianern gab er rousseauisch einiges Recht gegen die Söhne der Vereinigten Staaten. Unbedingt verfocht er die Notwendigkeit des Negerklaventums. Solche Auffassung, noch mehr seine Ansicht, daß auf amerikanischem Neuland sogar Verbrechernaturen zu Kulturarbeit berufen sein könnten, machte ihn zum Vorläufer späterer Anwälte der Vorrechte gewalttätiger Herrenmenschen. Sein erster Roman „Tokeah“ (1828) erschien in englischer Sprache und wurde von ihm fünf Jahre später in erweiterter deutscher Fassung vorgelegt. Es war nicht die erste Indianergeschichte, bewegte sich vielmehr auf den Wegen Coopers, eröffnete jedoch den deutschen Anteil an einer Stoffgruppe, die heute tief herabgesunken ist. Urverwandt mit Chamisso, Lenau und Freiligrath, versinnlichte Sealsfield aus eigener Kraft den Zauber eines fernen und wenig gekannten Landes weit wirklichkeitsreicher als Chateaubriand. In ungeheurer Ausdehnung tat sich Urwald und Prärie auf, geschaut mit einem Auge, dem auch Nebensächliches nicht entging, erhört von einem Ohre, das die Rufe einer fast urweltlichen Tierwelt so gut vernahm wie das Rauschen amerikanischer Riesenströme oder das Heulen der Orkane. Wo blieb Scotts schottisches Hochland neben diesem Reichtum an Farben, Formen, Tönen, Stimmungen? Lebendig wurde trotz unverkennbarer Vorliebe für breite Schilderung das alles durch die Fülle von Menschen, die vom Indianerhauptling und vom fernsten Hinterwäldler bis zum Newyorker Krösus, vom spanischen Bizekönig von Mexiko bis zum mißachteten deutschen Auswanderer gleich getreu wiedergegeben waren. Die politischen und gesellschaftlichen Tagesfragen Amerikas stehen dauernd im Mittelpunkt der Gespräche seiner Menschen; dem deutschen Leser der Zeit wurde damit eine besonders reizvolle Kost geboten. Da war ja alles erfüllt, was die Jungdeutschen und die Sänger der vierziger Jahre ersehnten: freie Aussprache über die Aufgaben des Augenblicks im Sinne stetiger Entwicklung zu politischer Unabhängigkeit. Das Beschränkende, das in jungdeutscher Dichtung einer vollen Freude an der Wirklichkeit entgegenstand, fiel dahin. Raum war noch Raum für problematische Naturen. Sealsfield freilich kam dem

Wunsche des Zeitalters, interessante gebrochene Seelen von Byrons Art vorgelegt zu erhalten, gelegentlich (etwa in „Morton oder die große Tour“ von 1835) nach. Er zahlte ererbtem Zeitgeist so seinen Zoll.

Sealsfields Leistung und Wirkung hängen immer noch zusammen mit dem jungdeutschen Zuge nach der Ferne, die verklärt erscheint im Gegensatz zur Heimat. War das künstlerisch Entscheidende von Sealsfields wirklichkeitsfrohem Gestalten auf heimischem Boden gar nicht zu erzielen? Es war eine Leistung, innerhalb eines engern Umkreises Österreichs mit Sealsfield zu wetteifern und dabei ein grundverschiedenes Verhältnis zur Welt zu wahren. Neben dem Schilderer amerikanischer Landschaft, der sich am Miterleben reichbewegter Vorgänge nicht ersättigen konnte, steht der weltflüchtige Dichter des Böhmerwalds, Adalbert Stifter.

Unentwegt vertrat er, ein aufrichtiger Bewunderer Grillparzers, des Innern stillen Frieden. Von der jungdeutschen Geschäftigkeit im Dienst des Tages rückte er weit ab. Ihm lag romantisches Auskosten der Stimmung, er schritt weiter zu der Selbstüberwindung des deutschen Klassizismus. Abgeschieden wie auf einer entlegenen Insel erleben seine Menschen ihre Schicksale, eng verbunden mit der Natur, in der sie sich bewegen. Leidenschaftliche Erregung ist seinen Jünglingen noch fremd; sie tönt wie aus ferner Vergangenheit nach in seinen Männern, die sich dem Greisenalter nähern und nach bedrückenden Erlebnissen mit weisem Ratsschlag die Jugend vor Verirrungen bewahren wollen. Stifter will erziehllich wirken wie Gotthelf; aber verfeinerte seelische Aufgaben stellt er sich. Er ließ sich von Herder belehren und verbündete sich mit dem nachdenklichen Wiener Diätetiker der Seele, Ernst von Feuchtersleben. Menschlich und künstlerisch verfocht er edle Einfalt und stille Größe gegen alle gewaltsam zerstörende Überspannung. Sein künstlerisches Glaubensbekenntnis ist niedergelegt in der Vorrede zu den „Bunten Steinen“ von 1852. Sein Roman „Der Nachsommer“ (1857), der im Stil von Goethes „Wahlverwandtschaften“ erziehen soll wie die „Wanderjahre“, zeichnet edelste altösterreichische Lebenskunst und verrät, wie solche Haltung zu gewinnen sei. In freier Landschaft, weniger in der großen Welt läßt Stifter sie gedeihen. Die ewige große Natur ist ihm das Feste und Beharrende, das dem Menschen die rechten Bahnen zu stillem Glück weist. Die Natur zeichnet er, in seinen Anfängen zum Maler geschult, sorgsam Strich für Strich nach, vor allem die Waldlandschaft seiner österreichischen Heimat. Ihre Ruhe ist ihm lieb, selten nur wagt er sich an die Schilderung gewaltiger Naturereignisse, versinnlicht er etwa Schneebruch im Walde. Mochte er auch gelegentlich wetteifern mit den Vergegenwärtigern amerikanischer Landschaft oder das Bild der afrikanischen Wüste aus seiner Phantasie holen, ihm war wichtiger, den schlichten Reiz des Unbeachteten auszukosten, die Poesie des scheinbar Selbstverständlichen aufzuzeigen. Einige seiner Erzählungen verzichten ganz auf Schilderung der Landschaft, andere betonen sie neben den menschlichen Vorgängen nur sehr wenig. Seine Rahmenerzählungen geben gern Rätsel auf, die nur am Ende ihre volle Lösung gewinnen und daher Spannung erwecken.

Die Landschaft, in der er lebte, war immerhin von vornherein verlockender als die märkische Sandbüchse. Schwerer noch wurde die Aufgabe, die Prarie am Jacinto, die durch Sealsfield den Deutschen zum Erlebnis geworden war, vergessen zu lassen, wenn nur die Kiefern und die Seen rund um Berlin zu Gebote standen. Willibald Alexis durfte sich auf Arnim, E. T. A. Hoffmann und Kleist stützen. Sie hatten dem Vorurteil, daß in und um Berlin Poesie nicht anzutreffen sei, kräftig entgegengearbeitet. Sein bester Rückhalt war das erstarkte Staatsgefühl des Preußen. Wenn irgendwo, so war auf dem Boden des Landes der Hohenzollern zu leisten, was Walter Scott für Schottland und auf Scotts Wegen Wilhelm Hauff für Schwaben, Heinrich Schöffe für die Schweiz getan hatten. Der Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart war der Preuße sich bewußter als der Deutschösterreicher. Mit berechtigtem Stolz blickte er zurück auf die Entwicklung, die unter der Herrschaft der Hohenzollern sein Land in den letzten Jahrhunderten genommen hatte. Er wußte auch, daß der Menschenschlag, der auf solchem Heimatboden gedieh, an diesem Aufstieg stark beteiligt war, daß dessen zähe und knorrige Art, erstarkt im Kampf gegen eine wenig freigebige Natur, unbedingt die wichtigste Voraussetzung aller Erfolge darstellte. Notwendiger noch als in Stifters Erzählungen erschien bei Alexis der Zusammenhang zwischen Menschen und Landschaft, greifbarer der gemeinsame Grundzug. Zwar ging auch Stifter in die Vergangenheit zurück. Sein Roman „Witiko“ (1865–67), der, durch Grillparzer angeregt, aus der böhmischen Geschichte des 12. Jahrhunderts schöpft, enthüllt sich der Nachwelt mehr und mehr als würdiges Gegenstück des „Nachsommers“. Einst konnte solche kunstvolle Verwertung einer vergessenen Vergangenheit selbst in Österreich nicht gegen Dichtungen aufkommen, die vom Großen Kurfürsten, von Friedrich II., von den Befreiungskriegen erzählten. Auch „Witiko“ ist wie „Nachsommer“ das Werk eines Erziehers; und zwar spiegelt er Stifters Ansicht vom Leben im Staat. Doch die Höhe des Blickpunkts, die über alles Zeitbedingte emporragt, hindert Stifter, eine geschichtliche Frage seiner Heimat so eindeutig zu beantworten und sie in scharfumrissene Gestalten so lebensecht umzusetzen wie Alexis. Alexis löst die Frage nach dem Wesen des preußischen Geists, wie er sich im Bürger, im Bauern, im Junker kundgibt, eine Frage, die bald nachher an Bedeutung noch gewinnen sollte und heute von entscheidender Wichtigkeit für die Zukunft des Deutschen Reiches ist. Alexis legte es dabei nicht auf politische Wegweiserarbeit an, er ließ das Geschichtliche, soweit er es erkannt hatte, sich in seinen dichterisch unmittelbar geschauten Menschen kräftig aussprechen. Das stand dem Gebaren der Jungdeutschen noch ferner als Sealsfields Brauch, die politischen Vorgänge Amerikas zu erörtern. Vollends Gotthelf machte sein eigenes politisches Glaubensbekenntnis deutlicher vernehmlich.

An Scott kam Alexis schon wegen der Geschlossenheit der langen Reihe seiner acht Romane aus der Geschichte Brandenburgs näher heran als die vielen, die vor ihm nach Scotts Vorbild deutsche Geschichte ihren Erzählungen zugrunde legten. Bessere Erzähler mochten unter ihnen sein. Wohl war Stifter zunächst erfolgreicher in Dichtungen von kleinerem Umfang. Aber auch seine großen

Romane haben festes, kunstreich geordnetes Gefüge. Alexis baut looser, zuweilen drohen die Fäden der Handlung sich zu verwirren. Seine Beobachtungsgabe wird am besten gefördert, wo er Humor walten läßt. In der Wiedergabe neuerer Vorgänge entgeht er nicht der Gefahr, mit französischer Neigung zum Aufregenden und Überraschenden zu arbeiten und dadurch etwas Fremdes in seine Heimatdichtung einzumischen.

Auf dem Wege von dem Verückenden einer schönen Ferne zur Erfassung der stillern Reize der nächsten Umwelt gelangte Alexis, der 1832 einsetzte und 1856 die Reihe seiner vaterländischen Romane abschloß, schon bis in die unmittelbare Vergangenheit der eigenen Scholle. Stifter und die Dorfgeschichte begannen wie die wahlverwandte Droske um 1840. Sie taten den letzten Schritt. Weder ferne Welt noch ferne Zeiten, sondern die nächste Umgebung und die Gegenwart wurden aufgeboten, um den Zauber des Landschaftlichen fühlbar zu machen. Der Realismus war damit wesentlich gefördert. Er gab den prickelnden Reiz des politisch bewegten Augenblicks auf und blieb doch im Umkreis des Tages. Er hatte gelernt, sich am Alltäglichen zu freuen, weil er dessen künstlerische Bedeutung erfaßte. Der Grundstein war gelegt für eine Kunst echter Wirklichkeitsfreude. Sie reifte nach 1848.

Die Blütezeit des Realismus

Weltanschauung

Der deutsche Michel spiegelte sich nach dem März 1848 in Heines Augen als unverbesserlicher Wärenhäuter. Stolz habe er das blonde Haupt vor seinen Landesvätern erhoben, dann aber wieder geduldig und gut zu schlafen und zu schnarchen begonnen, um wiederzuerwachen unter der Hut von vierunddreißig Monarchen. Heines Hoffnungen aber waren schon dahingeschwunden, als er die schwarzrotgoldene Fahne, den „altgermanischen Plunder“, wieder auftauchen und das sündenergraute Geschlecht der Diplomaten und Pfaffen und die alten Knappen vom römischen Recht am Einheitsstempel schaffen sah.

Wer von der Höhe, die kaum ein Vierteljahrhundert später vom deutschen Volke erstiegen wurde, auf Heines unmutiges Urteil zurückblickt, gelangt leicht zu dem Eindruck, Heine habe den Zug der Zeit nicht mehr zu erkennen vermocht. Sicherlich entwickelte sich Deutschland in diesem Vierteljahrhundert ganz anders, als er erwartet und gewünscht hatte, anders auch als es die politischen Dichter meinten. Der Staat, den die bissigsten Spottworte Heines trafen und den sein Wintermärchen „Deutschland“ an den Pranger stellte, schuf die jahrhundertlang ersehnte deutsche Einheit. Preußen verband die Länder der dreißig und mehr Monarchen zum Deutschen Reich. Aus dem Kyffhäuser holte im Wintermärchen Heine die Anschauung: „Bedenk' ich die Sache ganz genau, so brauchen wir gar keinen Kaiser.“ Und das Deutsche Reich entstand wieder als deutsches Kaisertum. Die neue deutsche Welt, die seit 1848 sich bildete, entwichs völlig den Stimmungen Heines und seiner Zeitgenossen. Die das Jahr 1871 erlebten, konnten — wie Freiligrath — bestenfalls nachträglich segnen, was ohne ihre Hilfe, ja im Gegensatz zu ihren Wünschen von einst sich gebildet hatte. Nur wenige wahrten wie Herwegh die alte verneinende Haltung.

Nicht nur aus dem sündenergrauten Geschlecht der Diplomaten, sogar aus der gehassten Partei des preußischen Junkertums ging der Eine, der Große hervor, der den Deutschen die neue Einheit gewann. Widerspruch das am allermeisten dem Weltbild von Heines Zeit, so dauerte es doch auch recht lange, ehe die neue Generation, die nach 1848 einsetzte und das jungdeutsche Wesen bewußt zu überwinden, vor allem in sich selbst zu unterdrücken suchte, den rechten Weg in die große Zukunft und die wahre Bedeutung des berufenen Wegweisers herausfand. Gustav Freytag, ein ausgesprochener Vertreter der neuen Zeit nach 1848, spottete noch 1866 über das „Bismärchen“ und nannte im Juli 1870 das

Hervorsuchen der alten Kaiseridee für die Hohenzollern einen Punkt, an dem der Spaß aufhöre.

Freytag war unbedingt vaterländisch gesinnt, er war ein guter Preuße. Dennoch stimmte er noch 1870 mit Heines nachmärzlicher Ansicht in wesentlichen Dingen überein. Es ließe sich darüber streiten, wer von beiden den wahren Sachverhalt schlimmer verkannte. Die schwarzrotgoldenen Farben wurden nicht die Farben des neuen Deutschen Reiches. Allein es wäre schwere Ungerechtigkeit, die Bedeutung der Mitarbeit Freytags und seiner Gesinnungsgegnossen zu unterschätzen und die gesamte Umgestaltung des deutschen Wesens, die sich von 1848 bis 1871 vollzog, ausschließlich auf Bismarcks Rechnung zu setzen. Die Macht der einzelnen genialen Persönlichkeit wurde freilich zu Zeiten auch von Goethe überschätzt. Er schrieb Richelieu übermäßige Bedeutung noch für französische Kunst und Literatur zu. Wir haben inzwischen kollektivistischer denken gelernt.

Das Volk der Dichter und Denker entwickelte sich zu einem Volk der Tat. So abgenutzt die alte Formel klingt, sie entspricht gleichwohl einer geschichtlichen Tatsache. Ganz anders als der deutsche Klassizismus und die deutsche Romantik lernte man in die Welt blicken. Nur wie zage Vorbereitung des neuen Weltbilds erweist sich alles, was von 1830 bis 1848 zur Überwindung bestehender Ansichten geschehen war. Wie fast immer in Ländern hoher geistiger Bildung verirrt auch in diesem Falle zuerst und am unverkennbarsten die Philosophie den beträchtlichen Umschwung, eine Philosophie, die allerdings selbst kaum noch Philosophie sein und heißen wollte. Diese Philosophie vollzog auf ihrem eigenen Gebiete die Wandlung, die immer wieder eintritt, wenn eine Zeit der Spekulation ihre Höhe überschritten hat. Metaphysische Ansprüche verlieren dann alles Unrecht. Materialismus, Positivismus, Naturalismus beherrschen das Feld. Welt- und Lebensanschauungen, die mit dem religiösen Bedürfnisse rechnen, werden nicht länger erstrebt. Und der Versuch, eine umfassende Weltanschauung mit der Anschauung des Lebens zu einer Einheit zu verbinden, gilt für eitel Wahn.

Die entscheidende Wendung, der Augenblick, in dem das neue Bekenntnis in das deutsche Bewußtsein trat, fiel in das Jahr 1854. Auf der Naturforscherversammlung zu Göttingen verfocht Rudolf Wagner die Notwendigkeit der Annahme einer persönlichen unsterblichen Seelensubstanz. Sofort erwiderte Karl Vogt mit der angriffsfreudigen Schrift „Röhlerglaube und Wissenschaft“ und vertrat die Meinung, die Grenze höhern Denkens falle schlechtweg zusammen mit der Grenze sinnlicher Erfahrung. Unmittelbar vorangegangen war ihm auf gleicher Bahn das Hauptwerk des deutschen Materialismus des 19. Jahrhunderts, Jakob Moleschotts „Kreislauf des Lebens“ (1852); unmittelbar hinterdrein erschien die marktläufigste Darlegung, zugleich die hahnebüchenste Übersteigerung dieser Lehre, Ludwig Büchners „Kraft und Stoff“ (1855), mehr ein zynisches Pamphlet als ein wissenschaftliches Glaubensbekenntnis. Immerhin verharrten Vertreter deutscher Naturwissenschaft bis ans Ende des Jahrhunderts auf einem Standpunkt, der von Büchner so wenig weit ablag, daß

die Gegenseite den „Welträtseln“ Ernst Haeckels von 1899 vorwerfen konnte, sie verrieten dieselbe Unklarheit des Denkens wie Büchners Schrift.

Allein die Naturwissenschaft schränkte sich in einer Zeit, die ihr wenn nicht den Sieg über die geschichtlichen Wissenschaften, so doch stattlichen Raum neben ihnen gewährte, nicht auf Materialismus ein. Vielmehr gewann sie gleich der Geschichtswissenschaft, ja der Geisteswissenschaft überhaupt den verwandten, aber höhern Standpunkt des Positivismus. Er war bis ans Ende des Jahrhunderts und noch darüber hinaus der eigentlich herrschende Standpunkt. Der Franzose Auguste Comte versocht ihn seit 1840, der Engländer John Stuart Mill schloß sich ihm an, Mills Landsmann Herbert Spencer steigerte ihn, gestützt auf die biologische Naturforschung Charles Darwins und auf dessen Lehre von der natürlichen Zuchtwahl, zum Evolutionismus. Relativistischer Positivismus war noch der Standpunkt des Erkenntnispsychologen Ernst Mach, der von der Naturwissenschaft kam und deren Denkformen am Ende des Jahrhunderts bestimmte. Um 1900 begann endlich Heinrich Rickert die „Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung“ zu ziehen und die Geisteswissenschaften von der Naturwissenschaft wieder zu trennen und unabhängig zu machen.

Für die Zeit bis 1871 und auch für die nächsten Jahrzehnte ward eine naturwissenschaftlich begründete Wirklichkeitsphilosophie von ausgesprochen unmetaphysischer Prägung den Deutschen zum Gesetz. Sie wurde auch die Grundlage der wichtigsten Neuerung gesellschaftlicher und politischer Art, die sich bald nach 1848 einstellte: der Sozialdemokratie. Nach den unsicher tastenden Versuchen des vierten Standes, die bis dahin ihm trotz dem unaufhaltsamen Vordringen des dritten Standes und besonders des bürgerlichen Kapitalismus Erfüllung seiner Wünsche bringen sollten, traten 1847 Karl Marx und Friedrich Engels mit dem „Manifest der kommunistischen Partei“ hervor. 1867 begann Marx die Veröffentlichung des Werkes „Das Kapital“, das mit Denkmitteln des Idealismus wie des Positivismus arbeitete, Hegel und Comte zu seinen Stützen machte und die materialistische Geschichtsphilosophie der Sozialdemokratie mit so zwingender Logik entwickelte, daß die Geschichtsforschung willig in diese Lehre ging.

Marx war ein Gelehrter, er setzte sein Vertrauen in die Wissenschaft, nicht in das menschliche Herz. Walther Rathenau führt auf die Tatsache, daß durch Marx nicht eine Weltanschauung, sondern die Güterfrage dem Sozialismus zum Mittelpunkt seines Wirkens gemacht worden ist, die geringe schöpferische und bauende Kraft der neuen gesellschaftlichen Bewegung zurück. Um 1860 entstand der Sozialdemokratie allerdings noch ein zweiter und grundverschiedener Führer in Ferdinand Lassalle. Der hinreißende Volksredner war ein Philosoph, der eine Weltanschauung besaß und auf ihr aufbauen konnte, er hatte bei aller Eitelkeit (nach Bismarcks Wort) Ehrgeiz im großen Stil. Ihm schwebte der Gedanke eines Volkskönigtums vor. Allein schon 1864 schied er aus dem Leben und aus dem Wettbewerb mit Marx aus; er fiel im Zweikampf um einer adligen Abenteuerin willen. Die deutsche Sozialdemokratie beschritt fortan die

Wege von Marx, nicht die volllich gedachten Bahnen Lassalles. Mit Lassalle hätte Bismarck sich finden können, nicht mit Marx.

Die blendende Erscheinung Lassalles ging sofort in die Dichtung der Zeit über. Spielhagens Romane zeichneten sein Bild mehrfach aus größerer oder geringerer Entfernung. Die neuen gesellschaftlichen Fragen wurden hingegen fast nur gestreift. Nach den Romanen Ungern-Sternbergs und Willkomm's von 1845 und R. Prutz' von 1851 kam zuerst 1854 der erfolgreiche Erzähler F. W. Hackländer wieder auf „Europäisches Sklavenleben“ zu sprechen. Voraussetzung war ein geistreiches Paradoxon, nicht ernste Erwägung der Lage des vierten Standes. Harriet Beecher-Stowes Kampfbuch „Uncle Tom's Cabin“ (1852) hatte im schroffen Gegensatz zu Scalsfields Auffassung das Elend nordamerikanischen Sklavendaseins abgezeichnet, dem kommenden Bürgerkriege der Union kräftig vorgearbeitet und williges Ohr in ganz Europa gefunden. Hackländer versuchte den Nachweis, daß Europa nicht pharisäisch über Amerika aburteilen dürfe; Sklaven gebe es auch bei uns. Er dachte vor allem an die Balletttänzerinnen der Hoftheater.

Dem Kollektivismus, der durch die Selbstbesinnung der Sozialdemokratie zu einer noch weit stärkern Bedeutung gelangt war als in der vorbereitenden Zeit der Romantik und des Jungen Deutschlands, trat vor 1848 in Max Stirners Buch „Der Einzige und sein Eigentum“ (1845) die entgegengesetzte Lehre völliger Loslösung des einzelnen von der Gesamtheit, mag sie Familie, Gesellschaft, Staat heißen, zur Seite. Dem Sozialismus stellte sich damit der Anarchismus entgegen. Auch diesmal wurde auf Hegel wie auf dem Materialismus weitergebaut. Der Individualismus, der mehr und mehr an Wertschätzung verloren hatte, tat wieder einen kräftigen Vorstoß, vorläufig freilich mit geringem äußern Erfolg. Es blieb späterer Zeit vorbehalten, die Umwertung der sittlichen Werte, die von Stirner gewagt wurde, in höherm Sinn auszudenken.

Unüberbrückbare Gegensätze taten sich in Sozialismus und Anarchismus innerhalb des hegelistisch geformten Materialismus auf. Die Zeit vertrug überdies noch den vollen Gegensatz zum Materialismus. Die streitende Kirche nutzte das Erschreckende der neuen entgeisteten Lehren für ihre Zwecke. Sie verhöhnte die Junghegelianer und deren stolzen Anspruch, wie Gott zu sein, mit den Schlagworten des Materialismus, der doch nur folgerichtige Weiterbildung junghegelischer Grundsätze sei und die Menschen den Ochsen gleichsetze, die Gras fressen. Theologen wie Kliefoth oder Wilmar, Staatsrechtslehrer wie F. J. Stahl rechneten wieder mit dem Teufel. Mit gleicher Unduldsamkeit eiferte gegen den Unglauben und die Ansprüche der Junghegelianer der schmähliche Schlüsselroman „Eritis sicut Deus“ (1853), dessen Verfasserin Wilhelmine Canz sich nicht nannte. Auf nächste Beobachtung gestützt, verzerrte er klatschhaft Bräuche und Familienvorgänge aus dem Leben der Tübinger Hochschullehrer junghegelischer Richtung. Neben D. F. Strauß war F. Th. Vischer Opfer der bekehrungssüchtigen Anklägerin, die in sich ein Werkzeug Gottes erblickte.

Seltzam lebte sich das metaphysische Bedürfnis, das vom Materialismus zum Schweigen verurteilt wurde, in solchen Verfehrungen aus. Wie stark es

noch war und wie gern die Welt aus der Luft des Materialismus floh, ergibt sich aus der gleichzeitigen Wiedergeburt eines Metaphysikers vom Anfang des Jahrhunderts. Julius Frauenstädt entdeckte um 1848 den Denker Schopenhauer und verschaffte dem Buche „Die Welt als Wille und Vorstellung“ die gläubige Leserschaft, die es bei seinem ersten Auftreten im Jahre 1819 gegen die Erwartung des Verfassers nicht gefunden hatte. Dem Zeitalter, das die rein begriffliche Sprache Hegels nicht mehr ertrug, machte Schopenhauers ungezwungen vornehmes und dabei plastisches Deutsch die hochgestimmte Haltung der Philosophie des deutschen Idealismus wieder lieb. Er erneuerte Kant und führte über ihn hinaus. Ihn erfüllte heiße Sehnsucht nach Erlösung von irdischer Qual, ganz wie einst die deutsche Romantik. Einseitiger noch als Novalis fand er das wahre Heil im vollen Verzicht auf alle diesseitigen Wünsche. Indien wurde auch ihm wie den Romantikern zum Wegweiser. Die Verdrossenheit, die sich vieler Deutscher nach 1848 bemächtigt hatte, fand sich philosophisch gerechtfertigt durch Schopenhauer. Eine neue Gestalt des Welt Schmerzes tat sich nach Heine und Lenau, nach dem Italiener Giacomo Leopardi auf. Der erstarkenden Wirklichkeitsfreude trat ein nachhaltiger Pessimismus entgegen und lockte deutsche Dichter verschiedenster Richtung an. Es schien, als verführe im Gegensatz zu den Plattheiten des Materialismus jeder kräftigere Wunsch nach durchgeistigter Weltbetrachtung zu pessimistischer Verurteilung der diesseitigen Welt. Eduard Grisebach oder J. B. Widmann bekannten sich bedingungslos zu Schopenhauers Ansichten. Pessimistisch dachten Persönlichkeiten, die voneinander so weit abstanden wie Hamerling, Leuthold und Hieronymus Lorm. Noch Humoristen von der Art Raabes, Scheffels und Wilhelm Buschs verneinten die Freude an dieser Welt. Heibel entdeckte eines Tages, daß er sich mit keinem andern Denker der Zeit so nahe verwandt fühle wie mit Schopenhauer. Und Richard Wagner wurde zum machtvollsten Apostel des Spätentdeckten. Er vor allen trug Schopenhauers Lebensgefühl ins Ausland.

Indes gerade Wagner verrät, daß für einen Künstler mindestens ein Übergang zu Schopenhauer möglich war aus einer frühen Gestaltung des deutschen Materialismus, daß neben Schopenhauer auch Ludwig Feuerbach ihm etwas zu sagen hatte. Feuerbach, an dem sich Wagner zuerst bildete, hat das Verdienst, die Freude an der Wirklichkeit auf einer Entwicklungsstufe deutschen Dichtens, die zum Realismus hinführte, genährt und gegen den starken Hang zum Pessimismus geschützt zu haben. Von Hegel kam auch Feuerbach, mit Hegels Dialektik stülpte er den Hegelianismus um und verkündete gegen die Begriffsmenschen, denen der Reichtum der sinnlichen Welt abhanden kam, den Wert der äußern Erscheinung der Materie. Hinter dieser äußern Schale hatte man das Eigentliche, hatte Hegel die geistige Voraussetzung allein gesucht; Feuerbach lehrte die Sinne wieder frisch gebrauchen. Er lehrte die Notwendigkeit einer Freude an dieser Welt, weil er, wie er schon 1830 darlegte, an Unsterblichkeit der Seele nicht glaubte. Damals vertrat Heine mit den Gründen des Saint-Simonismus gegen den Spiritualismus seinen Sensualismus, später gegen weltflüchtigen Nazarenismus seine hellenische Sinnenfreude. Er berief sich

auf Feuerbach. 1841 entgötterte Feuerbachs Hauptwerk „Das Wesen des Christentums“ die Welt durch den Versuch, allen Glauben an eine Gottheit zum Ergebnis eines bloßen seelischen Bedürfnisses des Menschen zu machen. Zehn Jahre später bezeugte Gottfried Keller, der in Heidelberg Vorlesungen Feuerbachs gehört hatte, um wieviel schöner und tiefer ihm die Welt durch das Aufgeben der sogenannten religiösen Ideen geworden sei. Mag Keller nachmals die Dinge anders gesehen, mag er seine eigene künstlerische Freude an dem sinnlichen Reichtum der Welt der Meinung Feuerbachs untergeschoben haben: er ist der schlagendste Zeuge für die reiche künstlerische Förderung, die aus Feuerbachs Materialismus sich ergeben konnte. Auf Feuerbachs Weltansicht ruht Kellers erstes Werk, „Der grüne Heinrich“, der unmittelbar nach 1848 hervortrat und eine entscheidende Wendung in der Geschichte des deutschen Romans, ja der deutschen Literatur bedeutet.

Romane und Novellen

Der Roman war in den Jahren von 1830 bis 1848 zur beherrschenden Form dichterischen Ausdrucks des Lebensgefühls der Zeit herangereift. Die Lyrik war ins Politische übergegangen, das Drama über vereinzelte Versuche nicht hinausgelangt. Gutzkow gab das Drama auf, um wieder zum Roman zurückzukehren. Ihn drängte es, nach 1848 gegen eine Umwelt, die sich dem jungdeutschen Wesen entzog, gegen Bürgerlichkeit und Materialismus die Fahne des Geistes zu entfalten. Zugleich wollte er Gericht halten über die politischen Vorgänge der unmittelbaren Vergangenheit. Seine kritisch scharfe Anlage kam solcher Absicht entgegen. Sie ließ allerdings die „Ritter vom Geiste“ (1850—51) auch weit verneinender ausfallen, als Gutzkow es gemeint hatte. Gleich andern Romanen, die 1850 die alte intellektuelle Schicht der Schriftsteller, Philosophen und Freiheitsapostel durch Selbstkritik gegen den Zug der Zeit rechtfertigen wollten, gleich Rob. Giesekes „Modernen Titanen“ mit dem bezeichnenden Untertitel „Kleine Leute aus großer Zeit“ oder Adolf Widmanns „Lannhäuser“, sind die „Ritter vom Geiste“ zwar ein wertvolles Abbild der Zeitstimmungen und der Seelenlage des jungdeutschen Menschengeschlags, sie lassen indes auch in den Persönlichkeiten, die von Gutzkow zu berufenen Führern in die Zukunft gestempelt werden, viel jungdeutsche Zerrissenheit übrig. Ein ungeheurer Aufwand wird umsonst vertan, im Gange wie in der Gestaltung des Romans. Die Intellektuellen wollen planmäßig alle verwandten Kräfte zusammenfassen; doch die reichen Geldmittel, auf die sie bauen, gehen durch einen Brand zugrunde. Nur die Hoffnung bleibt, daß der Geist aus eigener Kraft sich durchsetze. Das wird in solcher Breite vorgetragen, daß spätere Ausgaben kräftig streichen mußten. Freilich berief sich die langatmige Darstellung, die in stetem Wechsel von einer Gesellschaftsschicht zur andern übergeht, auf die künstlerische Absicht, den vorgeblich veralteten Romanen des Nacheinanders zeitgemäßere Romane des Nebeneinanders folgen zu lassen, um der ganzen Vielseitigkeit des Lebens gerecht zu werden. In Wirklichkeit ging Gutzkow, gewohnt seine technischen Griffe

von Frankreich zu lernen, nur von George Sand zu Balzac oder vielmehr gleich zu Sue über.

Balzacs Kunst trat im öffentlichen Urteil lange hinter George Sand zurück. Wie ein Naturforscher die Pflanze oder das Tier, wollte er den Bau der Gesellschaft ergründen und in leidenschaftsloser Betrachtung die innere Geschichte seines Zeitalters bis in ihre letzten Wurzeln verfolgen. Noch war in Deutschland die Zeit zu ähnlich wissenschaftlichem dichterischem Verhalten nicht gekommen. Viel später ging in der Luft des Naturalismus den Deutschen der Reiz von Balzacs Verfahren auf. Vorläufig blieb auch Guckow geneigter der fieberhaften Erregung, die ihm aus Sues Übersteigerungen von Balzacs gesellschaftlichen Bildern entgegenkam. Sue gab sich als Parteimann, warb um Mitleid für die Verfolgten und predigte Haß gegen die Besitzer. Wichtiger war ihm, im raschen Wechsel der Abschnitte seiner umfanglichen Romane Augenblicksskizzen der gegensätzlichsten Schichten der Gesellschaft hinzuwerfen und diesem jähen Auf und Ab die wirksamsten Mittel nervenerregender Spannung aus der Vorratskammer der Schauererzählungen einzufügen. Gewiß ist auch die englische Romandichtung der Zeit, ist Bulwer oder Dickens nicht wählerisch, wenn es die Nerven der Leser aufzustacheln gilt. Sue gelangte vollends zu einer sozial angestrichenen Nachblüte des deutschen Schauerromans von der Art der Spieß und Cramer. Deutlich läßt sich in den „Rittern vom Geiste“ verwandte Luft am ungesund Erregenden, am unkünstlerisch Geheimnisvollen spüren. Auf lange Zeit blieb der Hang zum Abenteuerlichen den deutschen Romandichtern eigen. Nicht nur gewandte Erzähler wie Haackländer, auch ein Künstler von bewußt strengem Formwillen wie Spielhagen konnte der Verführung zu Zügen der Schauergeschichte sich nicht entziehen.

Im „Zauberer von Rom“ (1858—61) nahm Guckow wie in den „Rittern vom Geiste“ das Lockmittel der Schlüsseldichtung hinzu. Auch dieser umfangreiche Bau wurde ein Roman nicht des Nebeneinanders, sondern des Durcheinanders. Dagegen glückte dem scharfsichtigen Kritiker diesmal eine Entdeckung, die in ihrer Zeit eine Lat war; er zeigte die Macht und die Bedeutung des katholischen Deutschlands einem Zeitalter, das diesen Teil des deutschen Volks nicht mehr mitrechnen wollte. Die Stellung eines Verteidigers und Vorkämpfers gab er auf und brachte dadurch eine der besten Seiten seiner Darstellungsgabe, die Zeichnung gemischter Charaktere, in günstigere Beleuchtung.

Den jungdeutschen Fesseln entwandten sich auch die Zeitromane Auerbachs nicht, die 1852 mit dem „Neuen Leben“ einsetzten. Wie Guckow knüpft er an das Jahr 1848 an, will indes einen der Kämpfer des Tages zur Bewältigung der neuen Aufgaben der Zeit erziehen. Hier wie in der Erzählung „Auf der Höhe“ sucht Auerbach das Heil im Bauernstande. Das Bedürfnis, Menschen zu erziehen, spricht sich noch fühlbarer im „Landhaus am Rhein“ aus. Einfacher und gesunder Menschenverstand wird von Auerbach empfohlen. Er gibt dem bürgerlich und unphilosophisch aufklärenden Zuge der Zeit nach. Doch ganz kann er sich dem Zauber der durchgeistigtern Lebensformen von früher nicht entziehen.

In ihnen und in ihren Vertretern geht ihm das Schöne verloren; sittlich streng bescheidet er sich mit dem Verstandigtüchtigen.

Von der Bezauberung, die immer noch dem romantischen Schimmer jungdeutschen Fühlens eignete, konnte sich auch Friedrich Spielhagen nicht ganz befreien, der 1861 die „Problematischen Naturen“ des Tages und in ihnen die Vertreter einer abscheidenden Welt zeichnete, getragen von dem Stolz bürgerlicher Tüchtigkeit. Seine Zeitromane bekämpfen überdies bis ans Ende des Jahrhunderts in dauerndem Anschluß an die politischen Vorgänge den preussischen Adel. Er machte Bismarck verantwortlich für Schäden, die sich im neuen Reich bald zeigten und eine kommende entgeistete Mechanisierung ankündigten. Das preussische Junkertum, der ostelbische Agrarier wird von ihm trotzdem mit künstlerischer Gestaltungsfreude geformt. Ja aus der Kampfstimmung erstehen ihm echtere Menschen, als wenn er seine bürgerlichen Lieblinge ersinnt, die Alleskönner, die Herzensbezwinger, die Meister jeglichen Sports; irgendwie treten sie aus der bürgerlichen Umwelt heraus, und wäre es dank einem Tropfen adligen Bluts in ihren Adern. Berlin, die bürgerliche Stadt, verharret bei ihm allzunah der geheimnisvollen Pariser Welt Sues. Pommersche, auch thüringische Landschaft und in ihnen die Wohnsitze des Adels, vor allem aber das Gebiet an der Meeresküste gewinnen in seinen Erzählungen den Reiz, den der landschaftliche Roman bisher nur andern Gegenden abgelaußt hatte. Die vielgestaltigen Erscheinungen des Wassers liegen ihm besonders. Dieser Künstler, dessen Zeitromane immer noch den Tagesereignissen nachliefen, sie leitartifelhaft erörterten, statt wie Gottfried Keller dem Menschen der Zeit tief ins Herz zu blicken, hob das Erzählen hoch empor über die Tiefen, in denen sich Guckows unübersichtliche, in schlechtem Deutsch abgefaßte Romane bewegten. Nur Spielhagens ausgesprochener Begabung zu anziehender Darstellung konnte es glücken, den vielen guten, aber künstlerisch anspruchslosen Erzählern, die um 1850 Gerngelesenes in Fülle boten, den Rang abzulaufen.

Er gelangte zu immer strengerer Auffassung und Übung der Erzählerbräuche. Gerade weil er den einseitigen Parteimann in sich fühlte, schrieb er sich und andern strengste Objektivität in der Gestaltung des epischen Berichtes vor. Der Erzähler sollte ganz hinter seinen Menschen verschwinden und durch kein Wort an sein Ich erinnern. Das Gebot erlöste den deutschen Roman von vielem breitem Gerede, das in Augenblicken des Stodens der Handlung von bequemen Erzählern eingeschoben zu werden pflegte. Es verurteilte zugleich übermäßig streng, was nicht bloß dem Roman, auch dem Epos immer selbstverständlich gewesen war. Wohl zeitigten Versuche, die Forderung ganz zu erfüllen, manche wertvolle dichterische Neuerung. Allein Spielhagen lähmte zugleich das Stilgefühl und drängte das Erzählen in die Bahn des dramatischen Gesprächs, dem die Ausschaltung der Zwischenrede des Dichters unerläßlicher ist als der Erzählung. Dank Spielhagen mußte man eines Tages wieder erzählen lernen, nachdem zuletzt die Erzählung zu einer bloßen Folge von Rede und Gegenrede in Ausführungszeichen geworden war, während dazwischen noch ein paar dürftige Sätze die üble Rolle von Bühnenanweisungen spielten.

Schon vor Spielhagens Erstling umschrieb Wilhelm Heinrich Riehls Werk „Naturgeschichte des deutschen Volkes“, das 1851 begann, die Aufgaben und die Stellung des Bürgertums in der neuen Zeit. Tatsächlich widerstrebte Riehl dem Zug der Zeit. Er fürchtete ein überschnelles Anwachsen der Industrie und der großen Städte, er ahnte Gefahren, die sich rasch verwirklichen sollten. Er meinte, das deutsche gewerbsfleißige Bürgertum auf einer Stufe festhalten zu können, die nicht der Vorteile mittelalterlicher Schlichtheit entriet. Der kommenden Mechanisierung des deutschen Lebens wollte er als einer der ersten entgegenarbeiten.

Wer diese Wünsche in die Dichtung versetzte, mußte zum bewußten Vorkämpfer des Philistertums werden. Wirklich pochten die Dichter, die über Gutzkow weiter hinausführten als Spielhagen und nach Kräften die übersteigerte Geistigkeit der Welt vor 1848 überwandten, auf die Werte, die vom deutschen Philistertum dem Gedanken abgerungen worden waren. Die Welt hatte sich seit den Tagen der Kämpfe unserer Klassiker und Romantiker gegen Nicolai grundlich verändert. Der Geist war zu anspruchsvoll gewesen. Das materialistische Zeitalter entthronte ihn grundsätzlich. Die Freude an der Werkstatt, der Schreibstube, der Ratsstube wurde um so mehr wie etwas echt Deutsches empfunden, weil ja die Ritter vom Geiste, statt ihrer heimischen Vorläufer zu gedenken, lieber französische Gewährsmänner ins Feld geführt hatten. Das Ergebnis war eine Enttückung deutscher Dichtung. Doch mehr und mehr ließ sich in ihr die Last verspüren, die von materialistischer Weltbetrachtung dem Schaffen der Phantasie auferlegt wurde.

Noch bot sich ein Mittel, der Phantasie zu Hilfe zu kommen: der Humor. Und abermals griff man, griffen auch die deutschesten der bürgerlichen Dichter nach der unterstützenden Hand des Auslands. Dickens war seit dem Ausgang der dreißiger Jahre bekannt geworden. In ihm entdeckte man mehr und mehr die eigene Erlebnisform. Neueste Wirklichkeit stellte sich in behaglicher Fülle dar. Die innern Reichtümer liebenswürdiger und ehrenwerter Menschen traten in Gegensatz zu den Seelenqualen des Lasters; ihm blieb Strafe nicht erspart. Humor nahm dem Gegensatz seine übermäßige Schärfe. Humorvolles Verständnis wurde Menschen von lächerlichem Gebaren zuteil. Übersatt der spitzen Verneinungen der französischen Dichter, ergözte man sich doppelt an dem frohen Bejahen, das in Dickens' Zeichnung einer endlosen Reihe eigenwilliger Charaktere von vielfacher Mischung scheinbar widerspruchsvoller Züge sich erfreulich bewährte. Dickens' Neigung zu Zügen des Schauerromans wirkte allerdings auch in den deutschen Humoristen nach. Das brachte in die hausbackene Welt, die sie mit Absicht gestalteten, zuweilen die krampfhafte Spannung des Verbrecherromans.

Dankbar gestand Gustav Freytag zu, wie sehr Dickens ihm selbst zu innerer Gesundung verholfen habe. Seine ersten Versuche verwerteten für die Bühne immer noch das förderliche Muster der Franzosen und begnügten sich mit den Machtweibern und den müden Zerrissenen, brachten für seine spätere Dichtung nur den Gewinn sauberer und trefflicherer Führung der Handlung. Die „Journa-

listen" (1854) wurden ihm zum ersten und entscheidenden Schritt, seinen Humor von ironischem Welterschmerz zu befreien. Der Presse weihte er sich in seinen Anfängen. Was ihm da an Liebenswürdigen und Harmlosem aufgegangen war, vereinigte er in seinem Lustspiel. Der deutsche Journalist entpuppte sich als wackerer, vaterländisch gesinnter, politisch eifriger Gesell, der noch im Kampfe versöhnlich bleibt und den Besiegten schont. Ganz anders hatte Balzac die Pariser Presse vergewaltigt; er setzte sich allerdings auch nicht hinterdrein dem Vorwurf aus, daß er ein goldenes Zeitalter des Journalismus mehr aus der Phantasie als aus der Wirklichkeit geholt habe. Das Stück galt wegen des geistvollen Tons seiner Gespräche, noch mehr wegen seiner gutgeschauten Chargenrollen lange Zeit für das beste deutsche Lustspiel des 19. Jahrhunderts. Mit englischem, mit Dickens' Geschick, Originale verständlich zu machen, wetteiferte Freytag hier schon aufs glücklichste. Einen behäbigen, etwas prozenhafte Wein Händler oder gar die weichmütige Strebernatur eines bettelarmen jüdischen Lohnschreibers zu unvergeßlichen Typen zu machen: das war die rechte Ausdrucksform von Freytags Humor. Piepenbrink und Schmoß verdeckten die Schwäche des politischen Dilettantismus der „Journalisten“, den nur das eine entschuldigt, daß er gut lustspielmäßig von dem Dichter selbst nicht zu ernst genommen wird.

Den klaren Aufbau der „Journalisten“ übertrug Freytag mit Absicht in den Roman. Er kannte die Gefahren lockerer Episodenführung, die dem humoristischen Roman drohen. Die fast überängstlich strengen Vorschriften, die er später in der „Technik des Dramas“ (1863) der Gliederung von Bühnendichtungen gab, beobachtete schon sein Roman aus der Umwelt des deutschen Kaufmanns „Soll und Haben“ (1855). Er suchte das deutsche Volk auf, wo es noch in seiner ungebrochenen Lichtigkeit zu finden war: bei der Arbeit. Er kehrte zu der Auffassung zurück, die zur Zeit Friedrich Nicolais dessen Gesinnungsgenosse Joh. Jak. Engel durch den Roman „Herr Lorenz Stark“ (1801) im Gegensatz zu „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ und vor allem zu der ganzen Romantik betätigt hatte. Er rettete ein Stück des sogenannten Philistertums für die Dichtung. Er tat es im Sinne Niehls. Wohl ist Freytags Kaufmann sich bewußt, daß durch seine Hände die Güter der ganzen Erde gehen. Aber er wahrt alte, sichere Geschäftsbräuche und überläßt jedes kühnere Wagnis dem jüdischen Wucherer. Meisterhaft sind die beiden Reihen von Handelsleuten in sorgfamer Abstufung einer Fülle von Menschen getroffen. Stärker fesselt allerdings die Schicht, in der die volle Strenge der Selbstbescheidung nicht besteht. Schon der Deutsch-amerikaner Fink ist interessanter als der Held Anton Wohlfahrt, der zuletzt fast zu prosaisch nach dem alten Vorbild Wilhelm Meisters von falschen Tendenzen geheilt wird. Sie führten ihn in den Dienst verfrachteten deutschen Adels und ins unsichere polnische Land. An Breite des gesellschaftlichen Bodens steht der Roman kaum zurück hinter Gutzkows Roman des Nebeneinanders. Er greift durch lebendige Abzeichnung der Nachtseite der Gesellschaft so weit hinüber in das Gebiet der Verbrecherromantik Sues, daß sich die Frage auf tun kann, ob seine Wurzeln nicht zum großen Teil in diesem Boden stecken. Wie die Über-

sichtlichkeit des Aufbaus scheidet Freytags Humor „Soll und Haben“ endgültig von der Nachfolge Gues.

Dagegen herrscht der Humor minder kräftig in Freytags „Verlorener Handschrift“ (1864). Ein Kaufmannshaus vom Keller bis zum Dache zu verlebendigen, fiel dem Gelehrten Freytag, der zeitweilig an der Universität Vorlesungen gehalten hatte, leichter als die Zeichnung deutschen Gelehrtentums. Dort ergab sich einfacher und selbstverständlicher das spannende Gegenbild. Hier geht es mit überschnellem Ruck weiter in eine Hofluft, die im Zeitalter „Emilia Galottis“ uns begreiflicher erschiene als in der gewollt schlichten Umgebung von Freytags Gelehrten. Auch der deutsche Professor verfolgt übereifrig eine falsche Tendenz. Ihn befreit ein gesundes Landkind. Freytag lenkt ein in die Bahnen der Dorfgeschichte, die den Gegensatz zum ungesunden Treiben der Stadt entwickeln. Vor allzu enger Verührung mit Auerbachs Erzählungen bewahrt ihn Ilse, die Königskrone, die Freytags Saul auf der Suche nicht nach seines Vaters Eselinnen, sondern nach einer verlorenen Handschrift des Tacitus findet. Sie ist die erste der Germaninnen, die der künftige Dichter der „Ahnen“ zum Leben erweckte. Altvererbte Stammesart gibt ihr die Kraft, in einer neuen Lebenslage sich zu behaupten, nicht wie ihr Gegenbild von Auerbachs Hand seelisch unterzugehen.

In beiden Dichtungen ist ein zielgewisser Realist am Werke. Freytag gab nachmals in den „Erinnerungen aus meinem Leben“ (1887) selbst an, wie weit er aus Geschautem und Miterlebtem geschöpft hatte. Ihm war wichtig, die Echtheit von Nebenzügen zu erhärten. Neu war es, Studien nach dem Modell in solchem Umfang offen zuzugestehen, ja als Ehrentitel in Anspruch zu nehmen. Der freischaffenden Phantasie wurden die Flügel beschnitten. Keller ging da nicht so weit wie Freytag und wirkt doch echter.

Wilhelm Raabes Humor steht Dickens noch ein paar Schritte näher, meidet auch nicht die Gefahr überwuchernder Episoden und gewinnt trotz äußerlicher ziffermäßiger Genauigkeit in der Einteilung des Aufbaus nicht die klare Übersichtlichkeit von Freytags Romanen. Sie lesen sich, ganz wie Spielhagens Erzählungen, leichter als Raabes breithinflutende Dichtungen. Raabe ist musikalischer, nicht tektonischer Dichter; darum liebt er starkbetonte Leitmotive. Eigentümlich untektonisch wird in einem seiner reifsten Werke, in „Stopffuchen“ (1891), die Form der Rahmenerzählung gestaltet. Die umschweifsfrohe Redseligkeit des ebenso rauhbeinigen wie feinsühligen Berichterstatters Stopffuchen forderte solche Abwandlung der Rahmenteknik. Ihr ist zugleich eine Stütze gegeben in der starken Spannung, die von einer geheimnisvollen Mordtat und von deren später Enthüllung erwirkt wird. Raabe mochte solche lockere und doch zu kraftvoller Schlußwirkung hindrängende Ausdrucksform wie etwas echter Deutsches fühlen. Seine Stärke ist ja das enge Band, das ihn mit dem Boden seiner norddeutschen, braunschweigischen Heimat verknüpft. Der Magdeburger Spielhagen oder der Schlesier Freytag wurzelten nicht gleich kräftig im heimischen Boden, ließen sich leicht verpflanzen, hatten nicht ein gleich starkes Gefühl für den Kern norddeutschen Wesens. Ging Spielhagen nicht schlechtweg mit dem Fortschritt deutscher Entwicklung zum Machtstaat, verharrete Freytag

mit Riehl bei dem Wunsche, in übereiliger gesellschaftlicher Weiterbildung nicht die Vorzüge des guten Alten aufzugeben, so dreht sich Raabes Sinnen um die eine schwere Frage, deren Bedeutung in unsern Tagen sich unabweislich aufdrängt: wie ist der Grundzug deutschen Wesens in einem Zeitalter fortschreitender Mechanisierung zu schützen, die solchem Wesen beträchtlich widerspricht? Bis ins 20. Jahrhundert konnte Raabe den unaufhaltsamen Umwandlungsvorgang angstvollen Auges beobachten. Er tritt in seinen Schöpfungen so eifrig für das echte Alte, daß er irrtümlich zum Gegner des neuen Deutschen Reiches, zum Anwalt des Volkes der Träumer gestempelt werden konnte, für die in Bismarcks Schöpfung kein Raum sei. In Wirklichkeit rief er ein Geschlecht, das sich nur zu willig den bequemen Genüssen einer materialistisch eingeschränkten, an geistigen und sittlichen Ansprüchen armen Zeit hingab, zum alten und fast vergessenen seelischen Schwung von Kants ethischem Idealismus auf. Er ahnte die schwere Aufgabe, die heute sich schärfer erfassen läßt: die reichen neuen Ergebnisse der Naturwissenschaft und der Technik einem bindenden sittlichen Gedanken ein- und unterzuordnen. Erzürnt schalt er, wenn er auf ichsüchtige Ausnutzung der Gewinne traf, die eine mächtig emporstrebende Entwicklung dem Deutschen eintrug. Meister im Erschaffen drolliger und borstiger Käuze, die hinter rauher Schale einen reichen Besitz an Mitgefühl verbergen, wurde Raabe herb, ja ungerade, wenn er das Feindselige aufdeckte, das für ihn im Leben enthalten war.

Als er 1857 mit der „Chronik der Sperlingsgasse“ anfang, hielt er freilich noch, nach Form und Gehalt ein Verwandter Jean Pauls, bei stimmungsreicher Versinnlichung idyllischen und weltfernen, äußerlich armen und innerlich reichen Lebens. Raabe selbst leugnete, von Jean Paul abhängig zu sein. „Der Hungerpastor“, „Abu Telfan“ und „Der Schüdderump“, die von 1864 bis 1870 hervortraten, zeichneten seine menschlichen und künstlerischen Absichten schon in greifbarer Form. Der knorrige Sonderling, dem es in der Welt nicht glücken will, und der gewissenlose Streber, der äußere Erfolge einheimst, seelisch aber untergeht, steigern die verwandten Gegensätze von Freytags „Soll und Haben“. Stilles Glück gedeiht nur in der Abgeschiedenheit. Versteckte Nester, einsame Häuser, Höfe, die von der Straße abliegen, Giebelzimmer, zu denen der Lärm der Straße nicht hinaufdringt, sind die Inseln, zu denen die Umweltläufigen flüchten. So wird Raabe zum norddeutschen Gegenstück Stifters und gewinnt den Menschen seiner Heimat ab, was der Österreicher auf seinem Boden erschaut hatte, wird er zum Bewahrer eines heimlichen Deutschlands, das längst im Verschwinden ist. Rousseauisch ist es ihm Natur im Widerspiel zur verderblichen Überkultur der Stadt. Die große Welt gerät dabei in seiner Hand etwas abenteuerlich romanhaft. Er kannte die neue Welt, die er zu rechter sittlicher Strenge erziehen wollte, zu wenig. Da macht sich fühlbar, daß er selbst nur selten, nur früh und ungern den engen Kreis seiner nächsten Heimat überschritt und große Städte fast völlig mied. Er kannte sie besser aus den Romanen des ältern Dumas als aus der Anschauung. Gleichwohl zog er seinen Erzählungen weder zeitlich noch örtlich enge Grenzen. Er geht ins Mittelalter zurück, wagt sich nach Paris und ins Prager Ghetto, auch in überseeische Gebiete.

Und so widerfuhr es auch diesem urdeutschen Dichter, die überstarken und unkünstlerischen Handgriffe französischer Schauerromane zu üben. Da gibt er seinen Humor auf, da läuft er notwendigerweise Gefahr, seine eigentlichen Absichten mißverstanden zu sehen. In den Werken seiner Reisezeit hat er das überwunden.

Nicht nur aufs Römische stärker bedacht, auch ungebrochener ist der Humor Fritz Reuters. Das herzlich unschuldige Opfer der Demagogenverfolger verlor in jahrelangem Gefängnis weder sich selbst, noch den Zusammenhang mit seinem Volke. Als Reuter endlich nach der Krönung Friedrich Wilhelms IV. dank seinem mecklenburgischen Landesherrn wieder auf freien Fuß kam, hätte ihm nahegelegen, haßerfüllt einzustimmen in den aufrührerischen Sang der politischen Dichter. Er wurde Landmann und schrieb nur beihin zur Erholung im Platt seiner mecklenburgischen Heimat die Verse auf, die endlich 1853 als „Läuschen un Rimsels“ erschienen, ihn berühmt machten und zum Schriftstellerleben bekehrten. Nur einmal, in „Rein Hüsung“ (1858), erzählte er von dem Leid, das dem gesellschaftlich Bedrückten durch obrigkeitliche Grausamkeit entstehen kann, und verzichtete in dem erschütternden Abbild der Schicksale eines tüchtigen jungen Bauern, der, behandelt wie ein Leibeigener, zum Mörder wird, auf den versöhnlichen Schimmer seines Humors.

Klaus Groths „Quiddborn“ war ein Jahr vor Reuters erster Sammlung erschienen. Der Streit über größere oder geringere Echtheit, der aller Dorf- und Dialektdichtung anhaftet, kam auch diesmal zum Austrag. Groth eröffnete den Angriff in überkräftiger Abwehr von H. Pruh' Behauptung, Reuter stehe minder als er unter dem Einfluß neuester Bildung. Reuter blieb die Antwort nicht schuldig, Groth erkannte später, daß er zu weit gegangen sei und äußerte sich billiger über Reuter. Zu einer Ausöhnung kam es nie.

Groth wollte die plattdeutsche Dichtung, die mehr als anderthalb Jahrhunderte vor breiterer Öffentlichkeit geschwiegen hatte, wieder dem Gebildeten wertvoll machen. Er befürchtete, Reuters Wirklichkeitsfreude könne solcher Absicht in den Weg treten, und bekämpfte ihn mit Einwänden, wie sie nachmals den naturalistischen Schmutzmalern entgegengehalten wurden. Der oberbayrische Dialektlyriker und temperamentvollere Nachfahr Kobells, Karl Stieler, vor dessen urwüchsigen Bauern selbst Scherer erschrak, sagte im Vorwort seiner Sammlung „Weil's mi freut“ 1876 Treffendes zugunsten gewisser Lieblingswörter des Bauern und gegen den Wunsch, den Werktagstaub abzubürsten. Die tiefen Herzenslaute würden nicht beeinträchtigt, wenn der Bauer auch in der Dichtung so grob bleibe, wie er wirklich ist. Stieler dachte nicht an Groth und Reuter, aber sein Standpunkt gilt auch für Gotthelf und für dessen wahre Nachfolger. Groth und Reuter legten es allerdings nur zum Teil auf Bauerndichtung an. Sie wollten ein ganzes Volk sich aussprechen lassen, Groth den Dithmarschen, Reuter den Mecklenburger. Groth entzündete einen unmittelbaren Stammesgenossen von den hohen künstlerischen Forderungen Hebbels; Reuters viel umfangreicherer Leserkreis reicht bis an den Ramm der Alpen. Hebbel fand in Groths „Quiddborn“ die strengen Anforderungen erfüllt, die er an echte Lyrik stellte, Reuter kommt an die lyrische Erlebniskraft Groths oder von dessen

schottischem Liebling Robert Burns nicht heran, er bleibt leicht im Schnurrig-
Anekdotischen stecken. Allein im Gegensatz zu John Brinckman, der schon vor
Reuter 1855 in „Kasper-Dhm un id“ mecklenburgisches Platt zu einer um-
fangreichen Erzählung verwertet hatte, steigerte er launigen Erzählerton, der nur
auf den Stammtisch zu rechnen scheint, zu den umfangreichen und geschlossenen
Leistungen seiner Dichtungen in ungebundener Rede. Das war wieder für
Groth unerreichbar. Er mußte Reuter überlassen, den Schritt zu tun, den selbst
Gothelf nicht gewagt hatte: in einer größern erzählenden Darstellung die
Mundart vom Anfang bis zum Ende durchzuführen. Mag dieses Geschenk
Reuters die deutsche Dichtung zuweilen auf bedenkliche Pfade verlockt haben,
es zeitigte doch durch Jahrzehnte hindurch einen beträchtlichen Schatz von Dich-
tungen sogar auf den Höhen der Literatur. Es ist auch Voraussetzung von Dich-
tungen Gerhart Hauptmanns.

Die Kunst, die von Reuter an seine Arbeiten gewendet wurde, wird leicht
unterschätzt wegen der schier selbstverständlichen Gemächlichkeit seines Erzähler-
tons. Die Wiedergabe seiner Gefängnisserlebnisse „Ut mine Festungstid“ (1863)
und sein Hauptwerk „Ut mine Stromtid“, das unmittelbar nachfolgte und die
Eindrücke seiner Landwirtzeit spiegelte, wirken wie ein langsames und bequemes
Sichweiterchieben von Menschen, erheben sich indes zu einer Kunstform, die
der Lebensfülle und Wahrheit des Berichts wohlangemessen ist. Läßt dort der
Humor einen erlösenden Abglanz selbst auf traurige Begebnisse fallen, so gewinnt
er hier die Kraft, ein ganzes Volk in allen seinen Schichten zu erfassen und zu
durchdringen, aus diesem Volk obendrein eine Gestalt von typischer Bedeutung
in Onkel Bräsig zu holen. An Bräsig reicht keiner der Menschen Freytags
heran; und sie sind doch weit lebendiger als die Mehrzahl von Romanfiguren,
die auf deutschem Boden aus dem Wunsche erwachsen, jungdeutsche verstiegene
Männer und Frauen zu verdrängen. Schmock ist ein geflügeltes Wort geworden,
in Bräsig erkennt sich ein guter Teil der Norddeutschen wieder. Sogar Reuter
konnte Bräsig nur aus der Gegenwart holen, nicht wenn er in die Zeit der Be-
freiungskriege zurückging oder wenn er ein Abbild Mecklenburgs entwarf, wie
es am Ende des 18. Jahrhunderts in überbescheidener Nachahmung des Ancien
Régime gewesen war.

Bräsig ist Mecklenburg, die Heiteretei ist nicht Thüringen, aber sie ist eines
der prächtigsten Geschöpfe dichterischer Gestaltungskunst im Zeitalter des auf-
steigenden Realismus. Die Thüringer Kleinstadt für die erzählende Dichtung
zu gewinnen, die ein Stück deutschen Landes, dessen landschaftliche Stimmungen
und Volksleben ausschöpfte, ist der „Heiteretei“ (1855) und ihrer Fortsetzung
ebenso geglückt wie dem Roman „Zwischen Himmel und Erde“ (1856). Doch
Otto Ludwig zielte höher als etwa Melchior Meyr, der gleichzeitig mit seinen
„Erzählungen aus dem Ries“ verwandte Bahnbrecherarbeit für seine Heimat,
die Gegend um Nördlingen, leistete. Dickens' Humor herrschte auch in Ludwig,
und er bewährte ihn besonders in der Umwelt der Heiteretei, die von drolligen
Originalen stroht. Ludwig nutzte überdies die künstlerischen Mittel von Dickens,
die er nicht minder eifrig untersuchte als die Technik Shakespeares. Vom

großen Drama kam er ja, zunächst nur um leichtern Geldverdienstes willen, zum Roman. Da indes den Erzählungen kein Trauerspiel folgte, da er zu früh dahinging, um die Ergebnisse seiner erneuten Ergründung dramatischen Gestaltens an einem abgeschlossenen Werk zu bewähren, so bilden seine Romane die Spitze seiner gesamten dichterischen Entwicklung; sie weisen wirklich in die Zukunft und gelangen auf eine Höhe, die nur spät ganz gewürdigt ward. Dem Dramatiker Ludwig war an Dickens' Menschen aufgegangen, daß sie tatsächlich durchgespielte Rollen darstellen. Die besondern Kennzeichen solcher bühnengemäßen Erzählungskunst übernahm auch Ludwig: die stehenden Redensarten und Bewegungen, die der Rolle die Züge einer Charge leihen. Er wollte aber mehr leisten als eine ausgiebigere Verwertung von Dickens' Erzahlungsmitteln, besonders in „Zwischen Himmel und Erde“. Griffen seine Zeitgenossen auch dort ins alltägliche Leben hinein, wo es scheinbar der Poesie widersprach, so faßte er die „Flucht vor dem Trivialen“ geradezu wie ein Hemmnis echter Poesie auf. Die Sucht, zu frappieren, die er bekämpfte, war ja der Zeit vor 1848 eigen gewesen, sie mußte überwunden werden, aber sie bestand noch bei vielen, die weit über das Jungdeutsche hinausgeschritten zu sein meinten. Ludwig gelangte folgerichtig zu dem Schlusse, daß auch im engen thüringischen Kleinstadthaus seelische Kämpfe von Shakespearischer Wucht zu entdecken seien. Daß die Naturgeschichte der Leidenschaften sich auf dem schlichten Boden des deutschen Hauses ebenso ergründen lasse, wie in der Welt Shakespeares, meinte er durch Gotthelfs Erzählungen bestätigt zu sehen.

Bewußt ging der Roman „Zwischen Himmel und Erde“ den Wettkampf mit Shakespeare ein. Für Ludwig war ja Shakespeare vor allem der unvergleichliche Seelenkenner, den er gegen Schillers andersgedachte Meisterdramen ausspielte. Nach Shakespeares Vorbild wollte Ludwig das Werden und Wachsen eines besondern seelischen Verhaltens zum Rückgrat der Handlungsichtung erheben. Er versuchte das in „Zwischen Himmel und Erde“ und schuf den deutschen psychologischen Roman. Die Scheu vor der Belastung eines zu zarten Gewissens ist in Ludwigs Apollonius zur Leidenschaft geworden. Wie Othello oder Romeo durch ihre Leidenschaft sich verirren, wie ihre Leidenschaft andere ins Unglück hinabzieht, so soll bei Ludwig die seelische Anlage des allzu Gewissenhaften, des geborenen sittlichen Hypochonders im Widerstreit zu leichtherziger Gewissenlosigkeit die Voraussetzung tragischen Leids werden. Etwas an sich Wohlberechtigtes, Gutes, Edles, ja Großes bringt durch übermäßige Steigerung Unheil. Diese allmähliche Steigerung vollzieht sich Zug um Zug. Hier liegt das Neue des Romans. So führt der Seelentaucher Dostojewski seine Menschen Schritt für Schritt vorwärts. Ludwig nahm den Erzählungen des Russen, die einige Jahre später entstanden, auch noch in der Seelenentwicklung von Apollonius' Bruder das Werden eines Mörders vorweg. Wie Ludwig das deutsche Volk bei der Arbeit aufsuchte, unmittelbar nach Freytags Kaufmann den Schieferdecker ins Werk setzte und so, lange vor Zolas verwandten Griffen, ein Gewerbe in den Mittelpunkt des Vorgangs rückte, vor Ibsen den Gefahren, denen sich

ein Turmbesteiger ausseht, dichterisch beklemmende Wirkungen abfiel, all das fällt kaum ins Gewicht neben der Tatsache, daß er den Russen und den neuern Franzosen im psychologischen Roman zuvorgekommen ist in der Erfassung kleiner und kleinster Züge des Seelenlebens, in der überraschenden Aufdeckung unbeachteter und doch bedeutsamer Augenblicke des Sinnens und Fühlens. Das Stoffliche allein entscheidet auch diesmal nicht, ist auch nicht so beschaffen, daß schlechtweg das Ausland als wahrer Entdecker gelten dürfte.

Otto Ludwig berief sich auf den Schweizer Jeremias Gotthelf und ließ sich von ihm bestärken in seiner Ablehnung der Flucht vor dem Trivialen. Die pudigen Menschlein, die sich um die Heiterkeit herumbewegen und ihr das Leben schwer machen, gelten vielen als deutsche Seldwylser. Von dem Gipfel, den die Romane Ludwigs bedeuten, ist der Weg nicht weit zu der Schweizer Kunst Gottfried Kellers. Es ist, als hätte der Züricher das beschwerliche Erbe nicht zu überwinden gehabt, das den zeitgenössischen deutschen Dichtern wie ein Alp auflag. Er tat in seinen jungen Jahren mit an der politischen Dichtung, deren Vertreter sich zum Teil nach Zürich geflüchtet hatten. Aber rasch bekehrte er sich von vagem Revolutionär- und Freischärlerwesen zu ehrlicher Hochschätzung marmorfeiner politischer Form. Dem Schweizer war ja die politische Unabhängigkeit, nach der die übrigen Deutschen suchten und um derentwillen sie ihre Dichtungen mit politischen Erwägungen füllten, ganz selbstverständlich. Er brauchte die Umwege Freytags nicht zu gehen, nicht das Leid Reuters zu erleben, nicht mit Raabe in eine weltferne Idylle zu fliehen. Wollte er vollends das Wesen des Menschen seiner Epoche aussprechen, so beeinträchtigte ihn nicht der Gedanke, wie weit dieser Mensch den politischen Ansprüchen des Nachmärz gewachsen sei oder ob er etwa vor 1848 etwas versäumt habe. Der „Grüne Heinrich“ wirkt daher schon in erster Fassung (1855) allgemeinmenschlicher als die gleichzeitigen Versuche Guklows, den Menschen des Zeitalters zu erfassen, ja als die weit jüngern Spielhagens. Kellers Humor geht nicht mit Raabe oder vollends mit Reuter vorzüglich dem Komischen nach und wirbt nicht bloß den Originalen Freunde. Er steigert sich zu einem fast allseitigen Verständnis der Menschen, zu einer ungemeinen Fähigkeit, jeder Seele ihren eigenen Willen abzusehen. Gegen Keller gehalten, weisen fast alle Dichter seines Zeitalters einen Zug von Selbstgerechtigkeit, sogar Ludwig. Keller besitzt die verstehende Weite des Blicks, die zu Goethes besten dichterischen Eigenschaften zählt. Wird Keller einmal unwirsch gegen eine oder mehrere seiner Gestalten, so ärgert ihn sicherlich deren Selbstgerechtigkeit. Erbarmungsloseres als die Geschichte seiner drei gerechten, d. h. selbstgerechten Kammacher hat er nicht geschrieben. Am liebsten blickt er gleich einem guten alten Himmelsvater aus der Kinderbibel mit unendlichem Wohlgefallen und doch nicht wenig belustigt auf seine eigenwillige Schöpfung herunter. Ricarda Huch nennt diesen Grundzug Kellers sein göttliches Umfassen und lächelndes Durchschauen. Er ersparte dem Dichter, gleich Spielhagen und gleich der Mehrzahl seiner Zeitgenossen seine Menschen in schwarze und in weiße zu scheiden.

Wer in wissensdurstigen Schweizer Dörfern oder Städtchen vom Redner-

pult aus ein Wort für den Menschen und den Dichter Keller magt, bekommt leicht hinterdrein etwas zu hören von seinem ungeordneten Leben, von seiner beträchtlichen Neigung zum Alkohol, gelegentlich auch noch Schlimmeres. Er war ein Mensch, dem nichts Menschliches fremd blieb, und er war sich dessen vollauf bewußt. Er besah sich selbst mit gleich launigem Blick wie seine Schöpfung. Er kannte seine Schwächen, verbarg sie nicht und machte sich gern den Spaß, andächtigen Verehrern und besonders Verehrerinnen sich von irgendeiner recht unerquidlichen Seite zu zeigen. Seinem ungemeinen Feingefühl war jede Huldigung zuwider; er begegnete ihr mit rauher Abwehr. Allein er war kein Zigeuner, der sich grundsätzlich dem Weltbrauch entgegenstellte und auf das Vorrecht des Dichters pochte. Es ehrt seine Vaterstadt, daß sie den anerkannten, aber noch lange nicht berühmten Dichter trotz manchem Purzelbaum seiner Jugendjahre zum Staatschreiber wählte. Es ehrt Keller, daß er treusleißig durch viele Jahre das beschwerliche Amt versah, den Helikon um der Akten willen aufgab und erst nach redlich abgeleiteter vaterländischer Arbeit zu seinem Dichterberuf zurückkehrte.

Er mußte, was den Menschen um 1850 plagte. Eine problematische Natur ist auch sein „Grüner Heinrich“. Aber weil Keller unbeirrbar das Keimnenschliche herausholte, glückte ihm, was nur den Auserlesenen gelingt: einer neuen Entwicklungsstufe menschlichen Verhaltens ihr neubetontes Erleben im dichterischen Bilde zu weisen und es ihr so zu heiligen. Noch die zweite Bearbeitung des Romans, die 1879–80 erschien, behielt, nachdem die erste Fassung nur wenig ins Weite gedungen war, diesen Vorzug eines erlösenden Worts für viele. Bis zu den Anfängen des Naturalismus fand sich der neue Mensch wieder im „Grünen Heinrich“. Keller hatte sich selbst so rückhaltlos ausgesprochen, daß andern nur übrigblieb, ihr eigenes Erleben an seinem zu messen.

Ungebärdig ist die Formung des ersten „Grünen Heinrich“. Keller ließ den Anfang drucken, ehe das Werk abgeschlossen war, und verschuldete dadurch den grotesken Bau. Die „Lehrjahre“ schrieben auch ihm noch ihre Bräuche, ja einzelne Nebenzüge vor. Er begann gleich Goethe eine Er-Erzählung an tauglich hervorragender Stelle und schob, das Vorausliegende nachzuholen, einen Ich-Bericht über die Anfänge seines Heinrich ein. Der Einschub wuchs derart an, daß der Umarbeitung nur übrig blieb, ihn an den Anfang zurückzubringen und alles übrige aus der Er- in die Ich-Form umzuwandeln. Der erste „Grüne Heinrich“ ist die Geschichte eines glücklich-unglücklich Veranlagten, der durch den Unverstand seiner Lehrer früh von der Schule verwiesen wird, unter der allzu weichen Hand der Mutter wohl zu starker Erlebnisfähigkeit, nicht zu ge-
deihlich fortschreitender Ausbildung gelangt, auch aus Mangel an Mitteln als Maler über Dilettantismus nicht hinauskommt, sich in München fast ganz verliert, dann wohl wieder zu neuem Aufschwung und zu bessern Lebensaussichten emporsteigt, darüber aber seine heiligste Pflicht versäumt und bei der Heimkehr die Mutter tot vorfindet. Sie war gestorben, weil sie den Sohn im Unrecht glaubte. Er stirbt ihr rasch nach.

Heinrich verfolgt eine falsche Tendenz und scheidet aus dem Leben in

dem Augenblick, da ihm der rechte Weg erkennbar wird. Goethe und seine Nachfolger hatten besseres Glück für ihre Lebensdilettanten bereitet. Keller tilgte später den „zypressendunklen Schluß“. Er machte es seinem Heinrich nicht leichter. Wohl war ihm klar geworden, daß auch problematische Naturen und Lebensdilettanten von seiner und von Heinrichs Art im Leben zu festerer Selbstzucht kommen können. Allein der „Grüne Heinrich“ endgültiger Gestalt, der nicht leicht und schnell aus dem Leben scheidet, hat dafür ein ernstes und schweres Verzichten zu bewahren. Ihm steht, nur als Freundin, nicht als Lebensgefährtin, die Frau zur Seite, die in seiner Jugend seine Sinne betört hatte. Zwiespältig war durch sie sein Liebesempfinden geworden. Die Zeichnung der Liebe zu dem zarten Landkind, das in Heinrichs Herzen mit der klugen schönen Frau ringt und früh stirbt, die zwiespältigen Regungen, die der „Grüne Heinrich“ um beider willen in sich erlebt, sind schon in der ersten Fassung der Höhepunkt dieser Generalbeichte, die neben wirkliche Vorgänge aus Kellers Jugendjahren freie Schöpfung der dichterischen Phantasie setzt. Kellers reines und echtes Gefühl für innere Wahrheit tilgte nachträglich bestechende Episoden dieses Liebeshandels, die den Eindruck wachrufen könnten, dem Vorrat der Romane aus der Nachfolge „Wilhelm Meisters“ zu entstammen.

Verzichtende Liebe künden, wie der „Grüne Heinrich“, Kellers Gedichte, die Liebe eines Mannes, dem das Weib etwas Beseligendes bedeutete und der doch immer das rechte Wort verpaßte. Kellers Erzählungen vergegenwärtigen die Seele und die äußere Erscheinung des Weibes in so vielgestaltiger Abtönung, es gewinnt da von der strengen, kraftvollen Hausmutter bis zur leichtbeschwingten, zierlichen, neckischen Lichtgestalt so viele Abstufungen, daß diesem rauhen und widerborstigen Mann der Ehrenname eines Frauenlob gebührt. Mag er mit Absicht im Leben und in der Dichtung nicht immer bei edlen Frauen angefragt haben, was sich ziemt, er gibt wie fast alle großen Dichter der Weltliteratur, wie Shakespeare und Goethe dem Weib ein seelisches Vorrecht vor dem Mann. Sie erzieht und beglückt den Mann, sie bewahrt ihn vor dummen Streichen. Noch die Seldwylerin fährt bei Keller besser als der Seldwylers.

Etwas von den grundsätzlichen Falliten aus Seldwyla hat auch der grüne Heinrich, besonders in der Urform, an sich. Sie alle, diese Schweizer Abderiten, sind dem Kampf mit dem Leben wenig gewachsen. Der Landsmann Rousseaus und Pestalozzis, gut schweizerisch und trotz vielfachen Gegensätzen zu Gotthelf gleich ihm gern geneigt, im dichterischen Gewande zu belehren und zu erziehen, ging von dem einzelnen grünen Heinrich 1856 weiter zu den vielen „Leuten von Seldwyla“, von einem typischen Menschen der Zeit zu einem Typus des Schweizers, der weit abliegt von dem Verhalten der Eidgenossen in Schillers „Tell“, ja in Kellers Darstellung wie absichtlicher Spott über weitverbreitete, besonders in Deutschland gang und gäbe Vorstellungen vom Wesen des Schweizers wirken kann. Tatsächlich umschrieb er nur den Typus des leichtherzigen Projektentmachers, der in der Jugend genießt und im Alter darben muß, traf also diesmal etwas Allgemeinmenschliches, wahrte indes in der Zeichnung der Umwelt seiner Seldwylers streng die Schweizer Ortsfarbe. Die Satire drängt sich

nicht vor; die Geschichten aus Seldwyla behalten darum genug Spannweite, neben Schweizer Glückritter die drei nichtschweizerischen Kammacher zu stellen, eine der wenigen Erzählungen Kellers aus geschichtlicher Vergangenheit aufzunehmen, in weiterem Fortschreiten 1874 mißliche gesellschaftliche Zustände der siebziger Jahre zu bekämpfen; sie erfüllen mit „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ den Wunsch Otto Ludwigs, Tragik von shakespearischer Gewalt im Bauernhause zu entdecken. Wiederum will Kellers Dorfgeschichte Menschen und menschliche Handlungen, über die der Selbstgerechte nur den Stab zu brechen weiß, verstehen, erfüllen und nachfühlbar machen. Aus der beengenden und bedrückenden Luft hartherzig handelsüchtigen Bauerntums, die ohne schonungsvolle Milderung die Erzählung erfüllt, steigt immer reiner und befeelter die Liebe der beiden empor, die sich nicht gehören sollen und in gemeinsamem Tode freiwillig dahingehen, nachdem sie ein einzigesmal die versagte Lebensfreude ausgeschöpft haben.

Der wirklichkeitsfreudige Dichter stellte sich auf den Boden des Tatsächlichen, er mied das sogenannte Unpoetische nicht, aber er trug es empor in eine Welt der Poesie. Ebenso konnte er nicht gleich dem Romantiker Kerner in den neusten Schöpfungen der Technik nur beklagenswerte Zerstörung einer poetischen Welt von einst erkennen. Er nahm all das in seine Dichtermwelt auf. Allein wenn er ans Luftschiff dachte, sah er sich selbst hoch durchs Morgenrot fahren und einen Becher Griechenwein ins Meer gießen. Seine Phantasie schuf die neue realistische Welt um. Dieser Diesseitsmensch und Gesinnungsgenosse Feuerbachs läßt seiner Schöpferfreude freien Spielraum. Ganz so erschafft Böcklin eine Welt der Wald- und Wassergötter, die festen Fußes auf dem Boden diesseitiger Wirklichkeit steht und dennoch ihre Stütze nur in seiner Erfindungskraft hat. Keller und Böcklin haben viel schärfere Augen als ihre romantischen Vorgänger. Aber sie schränken sich lange nicht so ängstlich ein auf das Bloßgeschauten wie ihre realistischen Nachbarn in Deutschland. Die Romantiker war, wenn sie eine Welt der Phantasie ausbaute, gern beim Spukhaften stehen geblieben. Keller kann auch Spuk ersinnen, aber schon seine Träume (etwa im „Grünen Heinrich“) sind viel plastischer als die Träume der Romantiker. Freytags „Soll und Haben“ hingegen setzt mehrfach eine Gipsfigur ins Menschliche um, Ludwig leiht Erscheinungen der Natur die Gefühle und die Sprache der Menschen. Beide dürfen sich auf Dickens berufen. Doch mehr wagen sie nicht, wenn sie realistische Haltung wahren. Keller geht in gleicher Haltung weiter und schenkt seinen kühnsten Phantasiegebilden durch die Kraft der Versinnlichung und durch das Selbstverständliche ihres Gebarens volle Wirklichkeitswirkung. Böcklins Gestalten lassen vergessen, daß sie der Antike entstammen, sie sind Gegenwart. Ganz so verliert der katholische Himmel in Kellers Hand den Eindruck des Fernen und Jenseitigen. Hans Sachs rückt kaum erfolgreicher das Jenseitige ins Diesseits, ermöglicht kaum glücklicher eine restlose Einfühlung in göttliche und geheiligte Persönlichkeiten.

Kellers „Sieben Legenden“, 1872 veröffentlicht, aber wie fast alle spätern Werke viel früher erfunden, wären Travestie, wenn Keller nicht genug schöpfe-

rische Phantasie besessen hätte, um auch dann noch Menschen von eigener Lebenskraft zu bilden, wenn er scheinbar nur alten frommen Heiligengeschichten eine neue Deutung gab, die mit Verstandeserwägung auskommt. Zuweilen geraten die Legenden Kellers der Grenze sehr nahe, über die hinaus geflissentlich enttäuschende Enthüllung, ja hausbackene Umdeutung alter Glaubenssymbole liegt. Er überschreitet sie nie, mag er immer auch hier der Anwalt des Gesunden und Luchtigen, des bürgerlich Förderlichen sein im Widerstreit gegen mönchische Weltflucht und gegen gesellschaftlich unfruchtbare Askese. Im „Lanzlegendchen“ wirft er auch die letzten Reste von Erdenschwere ab. Nur ein Künstler von Kellers Fähigkeit, alles Menschliche in sich nachzuerleben, konnte vom Gesund-Verständigen bis zu diesem verklärten Abbild bloßer Freude kommen, die sich selbst zum Zweck hat. Die gleiche seelische Stimmung allein ließ so kühne Paarung der Gegensätze künstlerisch glücken wie den Einfall des „Narren des Grafen von Zimmern“: er soll, da kein anderer sich findet, bei der Messe ministrieren, und da er im letzten Augenblick das Glöckchen vermißt, schüttelt er seine Narrenkappe mit Macht. „Der Herr, der durch die Wandlung geht, — er lächelt auf dem Wege.“ So schließt die Ballade; sie wird durch ihre feinfühligte Ver menschlichung des Göttlichen zur Krone der Dichtungen Kellers, die im Sinn der „Legenden“ religiöses Gefühl auch dort wahren, wo sie scheinbar der Religion ein Schnippchen schlagen.

Seit dem Mißerfolg, den der Aufbau des „Grünen Heinrich“ für Keller bedeutete, hatte er geflissentlich alle größern Bauten gemieden. Der Rahmen, der die „Leute von Seldwyla“ zusammenhält, macht sich nur ganz wenig geltend. Zuerst in den „Züricher Novellen“ (1878) wagte er, mehrere Erzählungen in engere Verknüpfung zu setzen. „Der Landvogt von Greifensee“, die offenste Beichte von Kellers Herzenswirren und eine der zart sinnigsten Huldigungen, die von Keller jemals dem Weib geleistet wurden, bildet den Abschluß einer innerlich geschlossenen Reihe von Erzählungen, die einem andern in den Mund gelegt werden. Vergangene Tage Zürichs spiegeln sich in einem Sohne des 18. Jahrhunderts. Vergangenheit, aber nicht Weltgeschichte, eher Kulturgeschichte der engern Heimat, Züge aus dem Dichterleben Zürichs bilden den Grund, auf dem wie sonst Menschen Kellerscher Prägung ihre Schicksale erleben. Näher an die übliche Gestalt der geschichtlichen Erzählung heran kommt die Novelle aus der Zeit Zwinglis: „Ursula“.

Die Kunst, eine längere Reihe von Geschichten einem Rahmen von selbständiger Bedeutung einzugliedern, erstieg alsbald ihre Höhe im „Sinngedicht“ (1881). Ein Meister des Aufbaus eines größern Ganzen bewährt sich hier in der Abstimmung des Rahmens zu den Einlagen, in der wechselseitigen Abstimmung der Einlagen selbst. Was ein arbeitsmüder Naturforscher erlebt auf der Suche nach einer weißen Galathee, die errötend lachen soll, was er mit der Löserin der Aufgabe, im geistvollen Hin und Her der Ansichten, über Mann und Weib zu plaudern hat, gehört der reifsten Kunst Kellers an. Jeder Satz ist mit sicherer Hand geformt. Alles hat innere Notwendigkeit, ist reich und erschöpfend gestaltet. Neben solcher Kunst erscheint fast alles Gleichzeitige auf dem Feld

deutscher Erzählung wie zufällig und beihin geformt, als ob es auch ganz anders gesagt werden könnte. Die unvergleichliche Sicherheit von Kellers Darstellung rief den falschen Glauben wach, er mache alles wie ein Holzschnitzer mit langsamem Vorbedacht und sorgsamem Fleiß. Er selbst lächelte, wenn er dergleichen hörte; er war sich bewußt, schnell zu arbeiten. Dem langen innern Reifen seiner spätern Werke ist zu danken, daß jedes Wort vollsaftig und gesättigt ist, menschlich zu uns spricht und dem kundigen Betrachter künstlerischen Gestaltens verrät, wie allseitig es verwurzelt ist in dem Ganzen, dem es angehört.

Leider kam Keller nicht mehr dazu, die Kunst des Aufbaus, der er sich allmählich bemächtigt hatte, in einem großen Romane zu erproben. „Martin Salander“ (1886) ist nur ein Bruchstück einer geplanten umfangreichern Dichtung. Abgeschlossen wurde nur ein Buch des Unmuts über allerneueste vaterländische Zustände; die Fortsetzung, die aufwärtsführen und in eine bessere Zukunft weisen, der Verneinung echt kellerisch die Bejahung folgen lassen sollte, unterblieb. Den „Salander“ konnte die Schweiz ihrem Dichter kaum verzeihen. Seine Wirklichkeitsfreude war trotz den „Leuten von Seldwyla“ vor allem Freude am Vaterland, besonders an der Eidgenossenschaft gewesen. Den tiefen Sinn eidgenössischer Festesfeiern, die dem Sohne und Bürger des Kantons seine Zugehörigkeit zu der ganzen Schweiz versinnlichen und ins Gefühl prägen, verstand Keller einprägsam zu deuten. Sein „Fähnlein der sieben Aufrechten“ geriet ihm zu einem verklärenden Katechismus des eidgenössischen Bewußtseins. Sein letztes Werk indes verliert beinahe den Humor, wenn es Seldwylers Streiche aus der nächsten und jüngsten Gegenwart urkundentreu berichtet und eine stattliche Reihe Gauner auftreten läßt. Soviel sorgenvolle Enttäuschung steckt noch nicht in den letzten Seldwylers Erzählungen. Allein noch einmal gibt Keller einer klugen Hausfrau genug seelische Kraft, die Übel zu heilen, die ihrem Heim durch die Unredlichkeit der Zeit und durch die Widerstandslosigkeit ihres Gatten erstehen. Wie sie ihren Sohn zu kräftigerer Beherrschung des Lebens erzieht, wie er ihre Lehre in Tat umsetzt, sollte der zweite Teil des Romans darlegen. Der Dichter nahm ihn mit ins Grab.

Durch Keller wurde der Novelle innerhalb deutscher Erzählungskunst und für die ganze zweite Hälfte des Jahrhunderts ein Ehrenplatz zugewiesen. Theodor Storm und Paul Heyse wirkten in gleicher Absicht. Storm gebührt der Ruhm, als erster 1852 mit „Immenssee“ den Aufstieg der Novelle eingeleitet zu haben. Heyse, der unmittelbar nach Storm seine erste Novelle in ungebundener Rede brachte, verwertete die neugewonnene Form noch ausgiebiger als Keller und Storm. Der Nachwelt ist längst aufgegangen, um wieviel Kellers Erzählungskunst sich über die seiner beiden Genossen erhebt. Mehr noch als Storms war zuletzt Heyses Novelle in den Hintergrund gerückt, nachdem sie lange Zeit für die höchste Leistung gegolten hatte.

Goethe gab dem Worte „Novelle“ einen neuen Sinn. Die Romantik folgte ihm. Tief stopfte in das kunstvoll enge Gefäß zu viel Bildungstoff. Daß die Novelle nicht eine schlechthin kürzere und daher bequemere, leichter ausführbare Abart des Romans sei, daß sie vielmehr wegen ihrer knappen und geschlossenen

Form besonders strenge Anforderungen an die Fähigkeit dichterischen Gestaltens stellt, ging den drei Meistern Keller, Storm und Heyse zuerst wieder auf. Keller lag es nicht, über solche Fragen seiner Kunst viel zu reden, er bildete lieber. Storm gelangte nur zum Ausdruck seiner gesteigerten Ansprüche an die Novelle, Heyse entwickelte die neue Lehre der Novellenkunst. Die Pflege der kleinen Erzählung ist nicht einfach Folge eines allmählichen Versagens der Kraft, die Aufgaben weitschichtiger Bauten künstlerisch zu lösen. Gewiß begann diese Kraft mehr und mehr in einer Zeit zu erlahmen, die in ihren materialistischen Neigungen dem Stoff mehr Anteil entgegenbrachte als seiner Gestaltung, die unphilosophisch, wie sie war, ästhetische Selbstbesinnung wie ein leeres Spiel nahm, der obendrein durch nachhegelsche Spekulation diese Selbstbesinnung verleidet war. Doch gerade die Kunst, die an die Novelle gewandt wurde, ist ein Rückschlag gegen die beginnende Erlahmung des Formgefühls. Leichter fiel es immerhin den Söhnen der Zeit, diesen Rückschlag auf dem Gebiete kleinerer Gebilde zu verwirklichen.

Greifbarer als bei Storm sind bei Heyse der Wunsch und die Mittel zielvoll künstlerischen Formens. Heyses Art ist romanischem Wesen und dadurch starkbetonter Führung der Linien und Zeichnung der Umrisse weit näher verwandt als Storms reiner deutsche Kunst, die ausdrücklich in der äußern Erscheinung einer Dichtung nur die kaum fühlbare, anschniegssame Hülle eines lebendigen Gehalts von eigener Geschlichkeit der Gestaltung anerkennt. Heyse begann sogar mit Novellen in Versen und pflegte sie auch später. Der Friesen Storm holte Stoff und Stimmung seiner Novellen wie Keller aus der eigenen Heimat; sie ist obendrein viel enger umgrenzt, viel eigenwilliger noch in ihrem Gebaren als die Schweiz. Storms Heimatgefühl steigerte sich, als seine friesishe Heimat unter dänischer Herrschaft stand, zu lyrischen Wehrufen, die sich mutig zum Deutschtum bekannten. Heyse weilt mit Vorliebe in Italien, er ist der Weltfahrer, der von Ort zu Ort wandert und weltbürgerlich sich in die Seelen Nichtdeutscher einzufühlen bestrebt. Er führt in die Weite, Storm noch mehr als Keller ins allernächst Heimatliche. Storm ist den Raabe und Reuter verwandt, ja er ist nächster Nachbar Groths. Er verhüllt nicht das Schwerfällige und Ungelenke des nördlichsten Deutschen, er läßt dessen Wortsparsamkeit im Gespräche seiner Novellen unverkennbar sich spiegeln. Heyses geistreiche Unterredungskunst steht der französischen Art jungdeutscher Dichter und ihrer Nachfolger näher, ist indes weniger gewollt und aufdringlich. Storm liebt weibliche Naturen, die ihr Gefühl kaum andeutend verraten. Heyse gilt für einen der Entdecker, die der neuen Frau Einblick in ihre geheimsten Seelenwünsche gewährten. Starke Leidenschaft erfüllt die Menschen Storms und Heyses; allein Storms Neigung gehört, mindestens in seinen Anfängen, den Verzichtern, Heyses Gestalten scheuen nicht davor zurück, die letzten Wünsche heißer Liebe sich ausleben zu lassen. Sie bleiben vornehm, auch wenn sie das Äußerste wagen. Bei Storm geht es von Menschen, die ihr Glück aus Züchtigkeit versäumen, empor zu zielbewußten Lebenskämpfen der Art seines „Schimmelreiters“ (1888). Heyse und seine Menschen werden allmählich müder.

Storm hängt eng zusammen mit der deutschen Romantik, schätzt das deutsche Volkslied, ersinnt Gedichte, die wie Volkslieder tönen, verwertet Volksliedklänge zum künstlerischen Schmuck seiner Novellen, gesleht gern ein, wie tief er sich Mörike verpflichtet fühle, trifft in humorvollem, ein bißchen selbstironischem Ton mit Mörike bis zum Verwechseln überein und wetteifert mit ihm oder auch mit E. T. A. Hoffmann im spukhaften Märchen. Romantische Sehnsuchtsstimmungen sind im Lied und in der Novelle ihm willkommen. Heyse verdeutscht meisterlich romanische Versdichtung, rückt die Dinge nicht in verklärende Ferne, sondern sieht sie in lebhaften Farben und in klaren Umriffen vor sich und verzichtet auf das dunkel und geheimnisvoll Spukhafte. Er stellt in seinem „Lezten Zentaur“ (1870) ein Stück böcklinisch kräftiger Verlebendigung alter Mythologie mitten hinein in lebensechte Gegenwart. Obwohl Heyse wie Storm die Novelle gern mit einem Rahmen umgibt und den eigentlichen Bericht einem andern überläßt, ist die Form der Erinnerungs- und der Chroniknovelle nur für Storm unbedingt notwendig. Storms Menschen lassen in stiller, beschaulicher Stunde gern das Vergangene wiedererwachen, erleben dann noch einmal im Gedenken, was einst ihr Herz erfüllt hat, oder sie steigen aus alter Überlieferung zu neuem greifbarem Leben empor in Erzählungen, die den Anschein erwecken, aus alten Chroniken zu stammen, und eine leise altertümelnde Sprache wahren. Heyse läßt sich lieber seltsame Geschehnisse von Leuten berichten, die ihm auf seinen Fahrten begegnen und im Umkreis neußen Verkehrslebens durch eine Gebärde oder durch ein Wort seine Aufmerksamkeit auf sich lenken. Der Weltmensch und Weltenkenner hört Beichten von Gegenwartsmenschen ab und kann daher jüngste Gefühlsabstimmungen verraten.

Heyse mied größere dichterische Bauten lange nicht so wie Storm. Er versuchte sich vielfach in Dramen, neben denen ihm selbst seine Novellen minder wertvoll erschienen, die indes auf der Bühne keine dauernde Stätte fanden, und schrieb Romane. Seine beiden meistbeachteten Romane „Kinder der Welt“ (1873) und „Im Paradiese“ (1875) bewegen sich in Spielhagens Nähe, besonders der erste, der in Heyses Vaterstadt Berlin angesiedelt ist. Heyses Grundzug, den Menschen sich ausleben zu lassen, führt hier im Widerstreit gegen religiöse Gebundenheit zu einer Tendenzdichtung für geistige Freiheit. Den Kampfton konnte der zweite Roman aufgeben, der in München spielt und mit behaglich frischer Zeichnung des Atelierlebens die geistigen und künstlerischen Ansprüche, für deren Verwirklichung der erste Roman ficht, in ihrer Erfüllung darstellt. Er verrät die engen Bande, die den norddeutschen Dichter Heyse mit München fürs Leben verknüpfen sollten. Er bezeugt die nahe Verwandtschaft Heyses mit der Münchner Dichtergruppe Geibels und mit deren ausgesprochener Atelierstimmung.

Die Münchner. Lyrik und Versepiß

Seit langem war in der deutschen Literatur keine geschlossene Gruppe von gleich engem innern Zusammenhang und gleich einheitlicher Zielbewußtheit

erstanden wie der Münchner Kreis Geibels. Die Jungdeutschen dankten beinahe nur den Mißverständnissen einer obrigkeitlichen Verordnung das rasch vorübergehende Bewußtsein näherer Verwandtschaft. Die politischen Sängere der vierziger Jahre waren zu zahlreich, kamen auch aus zu gegensätzlichen Lagern, als daß sie sich menschlich und künstlerisch zu einer Gruppe hätten vereinigen lassen. Zugehörigkeit zu den Münchnern hieß, ein poetisches Programm von strengen Forderungen vertreten. Die Münchner Atelierluft gab Geibel und seinen Genossen überdies eine fühlbare Eigenheit der äußern Erscheinung und des Gebarens. Diese Dichter kleideten sich nicht nur wie die bildenden Künstler ihrer Umgebung, sie wahrten auch in Leben und Dichtung die Bräuche der Maler und Bildhauer Münchens. Es ist das München Maximilians II., der nach der Abdankung seines romantisch gesinnten und romantisch dichtenden Vaters Ludwig I. im bösen März 1848 auf den bayrischen Thron gelangte. Das München Wilhelm von Kaulbachs und Karl Pilotys, der beiden naheverwandten und doch einander widerstrebenden Geschichtsmaler, das München, das den Maximiliansstil der Münchner Maximiliansstraße hervorbrachte. Der geschichtliche Zug des Jahrhunderts, dieses Erbstück aus dem Nachlaß mißverständener Romantik, gewann in München zum erstenmal die Züge eines wirklich epigonenhaften Eklektizismus. Der Mut, aus Eigenem einen neuen Stil zu erzeugen, war dahin. Nicht aus starkem Erleben, sondern aus geschichtlicher Forschung, aus wissenschaftlicher Kenntnis aller oder der meisten Stile der Welt sollte eine neue und zeitgemäße Mischung entstehen. Geibel war sich dieser Epigonenstimmung durchaus bewußt. Er beklagte das „trostlos fluge Aus-erlesen“. Er gab zu, daß, was dem Künstler da glücke, nur Nachahmung sein könne. Allein er legte um so höhern Wert auf die Tatsache, daß auch epigonenhaftes künstlerisches Wollen noch immer mehr für die Kunst bedeute als eine Unkunst, die sich unbedenklich in den Dienst des Tages stelle. Solche Unkunst warfen er und seine Gefährten den politischen Dichtern, aber auch Gutzkow vor. Es war zunächst dieselbe Stellung gegen die Überreste jungdeutschen Wesens, die auch den ausgesprochen bürgerlichen Dichtern von Freytags Richtung eigen ist. Wirklich bleibt die Münchner Dichtung, die durch die Gunst eines Königs gefördert wurde und die Stadt zu einem literarischen Mittelpunkt erhob, wie es bis dahin nur Weimar gewesen war, gut münchenerisch-bürgerlich und der Hofluft Weimars fern. Immer noch mischen sich im Münchner Hofbräuhaus die Stände, und Arm sitzt Schulter an Schulter neben Reich, Adel neben Bürgertum und viertem Stand; ebenso gaben die Gelehrten, die von Maximilian nach München berufen wurden, die Liebig, Sybel, Giesebrecht, ihr bürgerliches Gehaben nicht auf, und auch nicht die bildenden Künstler und Dichter, denen gleiche Gunst widerfuhr. Auch W. H. Riehl, der staatswissenschaftliche Anwalt des Bürgertums, wirkte seit 1854 in München.

Das Mittel, mit dem unter Geibels Führung an die Neubegründung dichterischer Kunst gegangen wurde, war strenge Korrektheit der äußeren Form. Sieben Jahre nach Geibels Eintreffen in München setzte in Paris eine gleichgerichtete Bewegung ein. Wie um Geibel sich Heyse, Grosse, Lingg, Schack,

Bodenstedt und andere scharten, so wurde in Frankreich Leconte de Lisle zum Mittelpunkt der Parnassiens. Und wie Geibels Vorstoß nachwirkte bei weit jüngern Lyrikern, die später ganz andere Wege gingen, so ist der Formwille der Parnassiens noch in französischen Dichtern zu verspüren, die ganz neue Pfade zu eröffnen hatten. Die Parnassiens huldigten rückhaltlos dem Schlagwort Theophil Gautiers „L'art pour l'art“!; aber wenn sie gegen die tränenselige Uebereithheit und das ausgelassene Gelächter der letzten Nachhinker Lamartines und Mussets oder gegen die Nützlichkeitsmenschen eiferten, die der Kunst nur dann Lebensrecht zugestanden, wenn sie die Ergebnisse jüngster Wissenschaft verbreite, so trafen sie nahe mit Geibels Absichten zusammen, die sich gegen die Nachfolge Heines und gegen materialistische Zweckpoesie richteten. Dem Leben des Tages blieben sie gleichwohl verwandter als die Gruppe Geibels.

Nicht einmal Platen, den die Münchner zu ihrem Muster und Meister erhoben, huldigte so unbedingt der kampflosen Schönheit. Ihr schwächeres Temperament ließ ihnen die seelische Harmonie erreichbar erscheinen, nach der die Kunst Platens bloß eifervoll rang. Geibels Lyrik möge darum zu leicht, wenn ihm nicht ein paar echte Erlebnisdichtungen geglückt wären. Und wenn — in beträchtlichem Gegensatz zu seiner Absicht, mit jeder Wendung bloß nach dem Reich des Schönen zu deuten — er nicht in kraftvollen Liedern seine vaterländischen Wünsche und Hoffnungen und seine Freude über das Erstehen des neuen Deutschen Reichs vertreten hätte.

Lyrik ist der Stolz der Münchner. Im Drama versagen sie samt und sonders. Ihre umständlichen epischen Versdichtungen sind vergessen. Gleichwohl stammt das Beste, das nach Heine und vor dem jüngsten Wiedererwachen lyrischer Dichtung auf dem Gebiet echter Erlebnislyrik gezeitigt wurde, nur zum kleinern Teil von den Münchnern. Selbst Heyse ist nur selten zu einem erlösenden lyrischen Wort gelangt. Er trifft ausgezeichnet die Haltung des erfahrenen Herzenbezwingers, der müde und wehmütig auf seine Erfolge zurückblickt, ist selbst zu verwandt seinem heimgekehrten „Odysseus“, als daß er immer das schlichte Wort fände, das in Kellers oder Storms Lyrik dem alltäglichen Schmerz und der alltäglichen Freude einen ganz neuen Ausdruck leiht. Den Formkünstler Heyse bewähren seine Sonette.

Storm verbot der Lyrik alles Gedankliche und gestattete ihr nur gefühlstarken und gefühlswarmen Ausdruck seelischen Erlebens. Storms reinste lyrische Gaben erscheinen auf den ersten Blick wie bloße Betrachtung, die auf künstlerische Formabsichten verzichtet. Nur allmählich enthüllt sich dem Nacherleber ihre gedrängte Fülle, ihre Fähigkeit, einen Augenblick, in dem sich tiefe Einsicht ins menschliche Leben auftut, auszuschöpfen, zugleich aber der bewußte Wille des Dichters, dem Reinemenschlichen durch starke Betonung der Wortkunst ja nicht Abbruch zu tun. Kellers Phantasie legt sich gleich strenge Beschränkung nicht auf. Er sieht die Dinge bildhafter, läßt sie freier gaukeln und spielen, genießt mit allen Sinnen und spiegelt ab den goldenen Überfluß der Diesseitswelt. Schreckt Storms keusche Zurückhaltung den Leser, der nach mehr sinnlicher Fülle verlangt, so fordert Keller Verständnis für das

Kellersche seines Gefühlsausdrucks, auch für die ganz eigenwillige reiche Musik seiner Verssprache. Lange begegnete man daher seinen lyrischen Dichtungen mit übermäßiger Vorsicht. Ricarda Huch wies endlich auf den Reichtum an seelischer Offenbarung hin, der in ihnen enthalten ist und sich bei erneuter Ergründung immer stärker bewährt, und auf den vielgestaltigen Rhythmus, auf die wechselnde Fülle der Töne.

Die nächste Umgebung Geibels zeitigte noch einige Gedichte, die neben der Erlebnislyrik Kellers und Storms bestehen dürfen. Merkwürdig, daß gerade Münchner, die wie Ringg in endlosen geschichtlichen Versreihen oder wie Grosse in rastloser Ausnutzung geläufiger und ungeläufiger Stoffe der Weltliteratur kaum zu vorübergehender Wirkung gelangten, durch ein paar lyrische Gebilde in der Nachwelt fortleben. Der jüngste Lyriker des Kreises, neben Ringg fast der einzige unter den Genossen, der als Untertan des Königs von Bayern zur Welt kam, Martin Greif, brachte dem lyrischen Gedicht endlich ganz neue Züge. Seit Goethe dürfte kein anderer in wenige Zeilen gleich kunstvoll und gleich bildhaft den Stimmungsgehalt eines Augenblicks im Erleben der Landschaft zusammengedrängt haben. Doch auch diesem echten Lyriker widerfuhr es, in einer Menge von andern Gebilden, vor allem in erfolgarmen Dramen Ungleichwertiges neben die unvergänglichen Schöpfungen seiner Naturerfahrung zu setzen.

Zu dem Schatze lyrischer Gedichte, der um diese Zeit den Deutschen erfland, trugen noch Dichter bei, die den Zusammenhang mit ihrer Heimat strenger wahrten als die eigentlichen Münchner. Johann Georg Fischer blieb in der Nähe seiner schwäbischen Stammesgenossen, ging von Mörikes Standpunkt zu eigener, immer lebendiger und frischer Liedkunst weiter, weniger um feierliche Ruhe bemüht als der Kreis Geibels. Hermann Gilm eiferte zu leidenschaftlich gegen die Jesuiten, die für ihn den Krebschaden seiner Heimat Tirol bedeuteten, als daß er dem Wunsch nach kampfloser Poesie entsprochen hätte, den die Münchner vertraten. Noch ein Liebeslied wird ihm zum Kampfgedicht. Den unerbittlichen Ansprüchen an Korrektheit genügten sein Vers und seine Sprache nicht immer, ohne daß die absichtsvoll tirolische Färbung solchen Entgleisungen stets ein Recht liehe. Der weit jüngere Holsteiner Wilhelm Jensen ging erst in höherm Alter nach Bayern, bewährte indes auch durch diesen Schritt, wie nahe er sich der Richtung und den künstlerischen Absichten von Geibels Kreis fühlte. Seine Gebiete waren Lyrik und Novellistik, zumal geschichtliche.

Die glänzendste Formbegabung des Kreises war ein Schweizer, der freilich, ganz anders als Keller und die große Mehrzahl seiner Landsleute, den heimatischen Unterton nur vereinzelt mitfliegen ließ: Heinrich Leuthold. In schroffem Gegensatz zu der Neigung der Münchner und der ganzen Zeit, sich bürgerlichen Lebensbräuchen anzupassen und deutschem Familiensinn Ausdruck zu schenken, durchstürmte er ein leidenschaftlich bewegtes Leben; er endete in geistiger Umnachtung wie Lenau. Romantisch-sarkastisch stempelte er das menschliche Dasein wieder zu einem Possenspiel. Die ruhelose innere Bewegtheit Leutholds, weit entfernt von der harmonischen Weltanschauung seiner Münchner Gönner, flüchtet in

das Reich des Schönen, um am Wohlklang zu genesen. Die Musik seiner Verse wiegt sich in Rhythmen und Gleichlängen von berauscher Süße. Das umschmeichelt das Ohr, das steigt von weichanschmiegsamen Klängen bis zu stolzem Dröhnen empor. Betäubt von dem Übermaße an akustischer Wirkung, das seinen Reimen eignet, flüchtet man vielleicht gern zu seinen Gedichten, die auf Reime verzichten, dafür antike Maße mit der Selbstverständlichkeit Hölderlins be- meistern. Gleich Hölderlin mischt Leuthold kunstvoll antike und neuzeitliche Züge: mit der Ruhe und mit der plastischen Versinnlichungskraft alter Griechen geben beide Geschautes wieder, aber ihren Dichtungen entströmen zugleich die unausschöpflichen Wünsche einer beweglichern neuen Sehnsuchtswelt.

Die Musik romanischer Poesie war den Geibel und Heyse lieb. Heyses Wortgebung ist der romanischen urverwandt. Geibel übertrug zusammen mit Leuthold französische Lyrik. Von dieser Seite läßt sich gut begreifen, warum die Münchner in dem Ungebärdigen, Eigenwilligen, Unzählbaren eine Erfüllung ihrer eigenen Wünsche entdeckten. Damals zogen die Schüler Pilotys nach Venedig, Rom und Paris, um die malerische Haltung der großen Meister der Farbe zu ergründen, um diese Kunst sich zueigen zu machen. Das blühende Kolorit Leutholds geht auf gleichen Formwillen zurück und bildet sich in gleicher Weise an romanischer Kunst. Ähnliche Absichten lockten andere Münchner ins Weite zu fernen und alten Dichtungen. Die Sehnsucht nach dem glanzreichen Fremden brach von neuem durch, nicht in der Nachbildung üppiger ferner Landschaft, sondern in der Nachahmung und Verdeutschung fremder Poesie. Der romantische Gedanke einer Weltliteratur in deutscher Sprache erwachte zu neuem Leben, allerdings in wesentlich geschichtlicherm Sinn, entsprechend dem wachsenden Historismus des Zeitalters. Friedrich Bodenstedt versuchte sich sogar in erneuter Bindung des Westlichen und Ostlichen, Europas und Persiens, aber er brachte es in einer materialistischen Zeit nur zu der hausbackenen Weisheit der „Lieder des Mirza Schaffy“ (1851). So billig war damals der Ruhm eines Weltweisen zu erreichen, daß dem Büchlein rasch Auflage um Auflage erstand; nicht gerade zum Erweis des Hochstands damaliger Leser. Viel lebendiger betätigte sich in neuer Gestalt die alte romantische Vorliebe für Dichtung und Lebensgefühl des Mittelalters. Wilhelm Herz pürschte allerdings nicht nach den Stoffen, die dem weihewollen Bilde des Mittelalters entsprachen, wie es in Novalis' Brust bestand. Mit einer überschäumenden Fülle leicht hingleitender Wortkunst übertrug und ergänzte er 1877 Gottfrieds „Tristan“ und bezeugte auch durch diese ausgezeichnete Leistung, wo für ihn die besten Werte des Mittelalters lagen. Das frische und anmutige Erzählen der Franzosen des Mittelalters den Deutschen nahezubringen, war ihm besonders lieb. Spielmannmäßiges und Schwankartiges kleidete er in das saubere Vergewand der Richtung Geibels, schuf es auch gelegentlich mit eigenen Mitteln nach. Dem frommen und verzichtfreudigen Mittelalter der Romantik und der nazarenischen Maler, dem Mittelalter der Kreuzfahrer und Mönche, der heiligen Dulderinnen, dem Mittelalter, das von Heine wegen seines Spiritualismus bekämpft wurde und dem nachmals Keller die Weltfreudigkeit seiner „Legenden“ gegenüberstellte, folgte jetzt ein

fröhlich genießendes, lebenslustiges und lebenskräftiges Mittelalter der fangeskundigen Landfahrer und kräftigen Zecher. Es ist die Welt, die durch Scheffels „Ekkehard“ (1855) und „Gaudeamus“ (1868) den Deutschen geschenkt wurde.

Scheffels Erstling „Der Trompeter von Säckingen“ (1854) widersprach in seiner äußern Form gründlichst den Wünschen Geibels. Das war ja Heines bequeme Verskunst mit ihrer Vergewaltigung der Sprache. Scheffel gilt für Heines größten Schüler. Er erneuert den burschikosen Ton des jungen Heine, geht mithin wie Heine in den Spuren der Freunde Arnim und besonders Brentano weiter. Romantisch spottet Scheffel über den Philister in einer Zeit, die den Schein des Philisteriums nicht scheute. Scheffel wäre eigentlich das völlige Widerspiel der bürgerlichen Gesinnung, wenn sein Schaffen nicht gerade der bürgerlichen Welt der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so gut zugesagt hätte. Die Bleigewichte, die schon um 1860 einen kräftigern dichterischen Aufschwung hemmten, verspürt das anspruchsvollere Geschlecht von heute auch in Scheffels Leistung. Unrecht wäre gleichwohl, den Fortschritt zu unterschätzen, den der „Trompeter“ darstellt nach Oskar von Redwitz' katholisch gewendeter Auffrischung billiger romantischer Minnepoesie in „Amaranth“ (1849) und nach Otto Roquettes niedlicher Nippsache „Waldmeisters Brautfahrt“ (1851). Beide Verserzählungen nutzten den Weg, den mit etwas mehr Kunst Winkel durch „Otto der Schuß“ kurz vorher wiedereröffnet hatte. Scheffels dichterischer Vorsprung ist hier wie sonst in seinem Humor begründet, der, tiefer als seine ersten Leser ahnen konnten, aus einer zwiespältigen, selten zur Befriedigung, nie zu innerer Ruhe gelangten Seele stammte. Scheffels Humor stiftete dem „Trompeter“ in Hiddigeigei einen würdigen Nachfahren der romantischen Rater Lieder und Hoffmanns; er macht den leichtthin spielenden Ton, der sich mit den Schwierigkeiten des Lebens rasch absindet, erträglich. Ein glücklicher Griff in vergessene echtromantische Schatztruhen war, nicht das minnigliche Mittelalter, sondern die Barockzeit des spätern 17. Jahrhunderts, ein noch glücklicherer, die Ober- und Schwarzwaldlandschaft zu wählen, deren Stimmung dem Dichter zum nachhaltigen Erlebnis geworden war. In der wohl allzu feuchtfröhlichen Liederammlung „Gaudeamus“ erwies sich Scheffels Fähigkeit, ergiebige Quellen zu erschließen, noch ursprünglicher. Die prächtige mittellateinische Vagantendichtung der „Carmina Burana“ war selbst einem Stoff- und Formfinder von Brentanos Geschick entgangen. Durch übermäßige Nachahmung wurde Scheffels Entdeckung rasch zu Lode gehehrt. Trotzdem ging allerjüngster Zeit dank dem Feinsinn des Nachdichters Paul von Winterfeld der Zauber des Sangs, an den sich Scheffel angelehnt hatte, wie etwas völlig Neues wieder auf. „Gaudeamus“ versteckt überdies hinter einem scheinbar urkundentreuen Historismus, hinter einer zur Schau getragenen Huldigung humorvoll ironischen Spott über die hochgemute Wissenschaftlichkeit des materialistischen Zeitalters. Der Geologe, der einer staunenden Mitwelt die Urgeschichte der Erde erzählte, der Forscher, der in Babylonien ungeahnte Zeugnisse uralter Geschichte ausgrub, der Ergründer der Rechtsgeschichte, der die Entstehung von Rechtsbegriffen lehrte, sie und andere sahen ihre Arbeit in „Gaudeamus“ humorvoll grotesk abgespiegelt.

Ein echter Romantiker, der sich freies Wegschauen über die Dinge, der sich wie Lied ungebundenes Schweben über den Erscheinungen leistete, gab sich hier auch dann nicht gefangen, wenn er dem Anschein nach recht treuherzig tat. Noch in den gelehrten Anmerkungen des „Ekkehard“ hielt Scheffel diese Haltung fest. Zwar verfochten sie in Fragen der germanischen Philologie auch eifervoll Ansichten, die damals für Kezerei galten, während neueste Germanistik in vollem Gegensatz zu den einst geheiligten Anschauungen Karl Lachmanns zuweilen Gleiches wie Scheffel über den Dichter des Lieds von den Nibelungen sagt; aber es hieße Scheffels Humor gründlich mißverstehen, sähe man in diesem gelehrten Beiwerk nur den Versuch, die Echtheit seiner Darstellung mittelalterlicher Welt Zeile für Zeile zu belegen. Eine Entdeckung Scheffels war es ja abermals, aus den Klosterchroniken des Mittelalters neues Leben zu erwecken, eine Entdeckung, die lateinische Klosterdichtung von Waltharius ins Neudeutsche zu übertragen. Zugleich herrschte im „Ekkehard“ wieder nach Scotts Vorgang wie in Alexis' Romanen das Bewußtsein, auch auf deutschem Boden hätten Sitte und Brauch da oder dort durch Jahrhunderte sich rein genug erhalten, daß aus scharfer Beobachtung der zeitgenössischen Zustände ein echtes Bild längstverstrichener Zeit zu erbringen sei. Scheffel war überzeugt, daß, was um den Bodensee herum haust, noch immer so rauhbeinig kräftig sei wie einst. Ihm gedieh diese Menschenart unmittelbar aus phantasievoller Verlebendigung alter Klosterjahrbücher. Freilich schützten auch sie ihn nicht vor dem Abweg, neben ein humorvoll geschautes Bild mittelalterlicher Kultur einen Liebesroman hinzupflanzen, der die üblichen Gestalten des französisch gewendeten deutschen Zeitromans nur in alte schlechtfühende Gewänder steckte.

Allein der Schritt von kulturgeschichtlich vertiefter Darstellung politischer Vorgänge zu wesentlich kulturgeschichtlicher Erzählung, die das Politische beihin erledigte, war über Scott und auch über Alexis hinaus getan. Gleichzeitig und immer noch in dem ungemein fruchtbaren Jahr 1855 spendete der Schwabe Hermann Kurz ein Stück dichterisch gestalteter Kulturgeschichte des Dorflebens seiner Heimat in seinem „Sonnenwirt“. Schon 1843 hatte sein Roman „Schillers Heimatjahre“ von politischer Geschichte zur Geschichte deutscher Dichtung sich gewandt und die Umwelt versinnlicht, in der Schillers „Räuber“ entstanden. Das heimatisch Schwäbische war da wie dort kräftiger ausgeprägt als in Hauffs „Lichtenstein“ von 1826. Der Technik Scotts und Hauffs bediente sich noch die Erzählung von Schillers Jugend. Die geschichtlich gegebenen Gestalten Schillers und des Herzogs Karl Eugen tragen nicht die erfundene Handlung, sondern gehen nur durch sie hindurch. Der „Sonnenwirt“ erzählt den Lebensgang eines Räuberhauptmanns, der schon Schillers Phantasie in Tätigkeit gesetzt hatte, und gründet dessen Schicksale auf die Zustände der Zeit Karl Eugens. Schier durchaus deuten Niehls „Kulturgeschichtliche Novellen“, die ein Jahr später einsetzten, einen Vorgang der Vergangenheit aus der gesellschaftlichen Lage der Zeit, der er angehört. Dem steigenden Bedürfnis nach ausgiebiger Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse, dem willigen Verzicht auf bloße Berücksichtigung der großen Namen der deutschen Geschichte kam Treutags wissenschaftlich gedachte und aus

dem Vollen geschöpfte Reihe lebendiger und plastischer „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ seit 1859 entgegen. Auf dem Wege von individualistischer zu kollektivistischer Auffassung, den das 19. Jahrhundert seit seinem Anfang begangen hatte, war die wissenschaftliche Erforschung deutscher Vergangenheit endlich zu einem Werk gediehen, das die neue Betrachtung geschichtlicher Entwicklung sachkundig und allgemeinverständlich vertrat. Es traf auf Leser, die durch die deutschen kulturgeschichtlichen Erzähler der Zeit bestens vorbereitet waren. Das wies erfolgreicher in die Zukunft, als wenn Laubes vielbändiger Roman vom Dreißigjährigen Kriege (1863—66) parteiisch die Ideen, aus deren Widerstreit das große Weltbegebnis erwachsen war, in steter Berücksichtigung der verwandten Geisteskämpfe neuester Zeit spannenden Bildfolgen zugrunde legte. Auch Karl Frenzel versinnlichte bewußt den Geist der Zeiten in Erzählungen, die nach 1860 erschienen, die Vergangenheit aber milder eng mit der Gegenwart verknüpften.

Die kulturgeschichtliche Neigung führte ins Heimatliche und Heimelige und gab die weitschichtige Darstellung großer Augenblicke der Weltgeschichte auf, wie die Münchner Maler sie in Farben und die Münchner Dichter sie in Versen zu bieten liebten. Der Niederösterreicher Robert Hamerling wetteiferte mit Münchner geschichtlicher Dichtung, spiegelte im „König von Sion“ (1869) wie die Droste stimmungsfatt münsterländische Spuklandschaft, zog vorher und nachher zeitlich wie örtlich seine Kreise noch weiter. Aber auch er betonte in seinen Versen, wenn Neros Rom oder die Wiedertäufer von Münster zu vergegenwärtigen waren, das Kulturgeschichtliche und gab 1876 in seinem Roman „Aspasia“ geradezu ein Bild der Kultur des perikleischen Athens. Seine Phantasie erhitzt sich an der Ausmalung trüber Sinnlichkeit und kann gleichwohl das Erlernte und einen belehrenden Ton nur schwer zu dichterischen Gesichten steigern. Einer materialistisch genussüchtigen Zeit stellt er mahnende Bilder entgegen, die verwandtes Gehaben von einst verurteilen und es zugleich zu übersteigerten Wirkungen nutzen. Er malt die Wollust und gleich auch den Teufel dazu. Aufdringlich macht sich sein Wissen von den verschiedenen Möglichkeiten philosophischer Weltanschauung fühlbar.

Noch viel absichtlicher drängte einem unphilosophischen Zeitalter Wilhelm Jordan sein Wissen auf. Freilich bog er sofort ab in die neue Bahn der biologischen Entwicklungslehre und arbeitete mit den naturwissenschaftlichen Begriffen Darwins, nahm sie vielleicht sogar dem Engländer vorweg. Einer „modernen Theodizee“ mochte das noch entsprechen. Sein „Demiurgos“ (1852—54) wirkt darum nicht so flüchtig wie das Gerede von Zuchtwahl im Munde eines Helden aus der Welt der Siegfriedsage. Seine „Nibelunge“ (1868—74) gehen schier bewußt auf Stillosigkeit aus. Feierlich rauschende Stabreimverse künden von einer urgewaltigen Welt und nutzen in einem Atem schlampige Wendungen der städtischen Umgangssprache oder lassen ein germanisches Heldenkind von Papa und Mama naiv plaudern. Der Materialismus feiert hier Feste naturwissenschaftlicher Wissensfreude, wenn auch nicht ebenso stark wie in Jordans Familienroman „Die Gebalbs“ (1885). Im Hintergrund stand freilich der hoch-

sinnige Wunsch eines Mannes, der sein Vaterland liebte und es, gestützt auf die jüngsten Ergebnisse der Welterkenntnis, einer bessern Zukunft entgegenführen, es würdig machen wollte einer großen Vergangenheit.

Als wandernder Rhapsode durchzog Jordan Deutschland, um seine Erneuerung der Sage von den Nibelungen den Deutschen zur endgültigen neuzeitlichen Gestalt der Überlieferung von Siegfried zu machen. Von Siegfried wußte jeder Deutsche, aber noch war trotz allem Bemühen der deutschen Romantik die altgermanische Götter- und Heldensage nur ein blaßes, blutleeres Gegenbild zu ihrer lebensvollen antiken Schwester. Das griechische Altertum war seit dem Beginn des Jahrhunderts weiter und weiter in den Hintergrund gerückt. Man ließ trotz Goethe die Alten wieder hinter sich die Schule hüten. Vom Geiste des deutschen klassischen Humanismus war in der ganzen zeitgenössischen Kunst fast nichts mehr zu verspüren. Allein noch immer war der Dichter nicht erstanden, der neben den antiken Olymp und neben die Helden des Kampfs um Troja mit auch nur ungefähr verwandter Lebendigkeit und Deutlichkeit Gestalten germanischer Überlieferung den Deutschen ins Gemüt gepflanzt hätte. Jordan glückten nur vereinzelte Erkundungsvorstöße. Zu breitem Durchbruch gelangte endlich ein Dichter, der nicht bloß die beschränkten Wirkungsmittel des epischen Rhapsoden, sondern die weit mächtigeren der Bühne, dann aber als unwiderstehlichstes die Musik zur Verfügung hatte: Richard Wagner.

Das Drama Wagners, Hebbels und Ludwigs

Der Meister von Bayreuth kann in einer Betrachtung, die nur auf seine Wortdichtung eingestellt ist, nie zu voller Würdigung gelangen. Zwecklos ist der Streit über sein dichterisches Können oder Nichtkönnen, solange nicht seine eigentliche Absicht und seine entscheidende Tat, die wechselseitige Ergänzung von Wort und Musik, erwogen wird. Die Dichtungen der deutschen Romantik, die den germanischen Stoffen eine neue künstlerische Form liehen, wurzelten in einer andächtigen Stimmung, die nur durch kurze Zeit bestand und am wenigsten der Bühnenwirkung zu dauernder Stütze dienen konnte. Fouqué oder Dehmelsschlager nutzten dramatisch die nordische Volksüberlieferung im Hinblick auf diese Stimmung, auf die Gefühle, die der Romantiker mitbrachte, sobald der Wundergarten germanischer Urzeit sich ihm auftrat. Bald wirkte das alles verblichen und saftlos, weil die vorausgesetzte Stimmung längst dahin war. Sie läßt sich von der Bühne herab wiedererwecken durch Musik. Tiedé hatte seinen Lesern in betörendem Märchentone den Zauber des Waldes und der Waldeinsamkeit fühlbar gemacht. Wenn ein Romantiker von Siegfrieds Waldleben sang, baute er auf die Gefühle, die sich seit Tiedé mit dem Worte Wald verbanden. Wagner durfte auf gleich vorbereitete Hörer nicht zählen, aber seine hörbare Wiedergabe des Waldwebens weckte die Stimmung, die er benötigte, zwang noch den Bildungsphilister und den Banausen, die Gestalt Siegfrieds in einem Sinn zu erleben, der wenn nicht dem romantischen Gefühl, so doch Wagners Vorstellung von germanischer Waldeinsamkeit entsprach. Wie arm erschiene

Wagners Siegfried, wenn nur das Wort und nicht auch die Musik seine jungen Tage versinnlichte! Die Musik Wagners birgt überdies von vornherein eine Eigenheit der Tonabfolge, die dem Sehnsuchtsvollen romantischer Stimmung, die vor allem dem rastlosen, immer wieder von neuem anstürmenden Ringen durchaus entspricht, das für Scherer ebenso wie für neueste Kunstwissenschaft den seelischen Grundzug des Germanen darstellt. Wenn Wilhelm Worringer heute von der unendlichen Melodie germanischer Ornamentik spricht, so denkt er an Wagner, fußt er auf Scherers Deutung der germanischen Seele und bezeugt, wieviel germanische Stimmung, mindestens nach deren wissenschaftlicher Erfassung von gestern und heute, in Wagners Musik steckt. Noch das rastlose Anstürmen von Wagners Sprache, das stete Wiederaufnehmen und Neugestalten eines Gedankens stimmt mit germanischer Art überein. Seltsam, daß nur gerade Scherer diesen Zusammenhang nicht erkannt hat. Ihm mochte eine starke seelische Spannung, die er in Wagners persönlichem Gehaben, in seinen Werken und seinen Gestalten verspürte, neben dem gedämpften Ton der bürgerlichen Dichtung wie Überspannung erschienen sein. Wirklich entspricht diese seelische Spannung weit mehr dem nordisch-germanischen, bestenfalls dem ältest-deutschen Lebensgefühl als dem Verhalten des Deutschen, wie es in seiner Gesamtheit sich kundgibt. Freytag schrieb allerdings mit Scherers Zustimmung dem Deutschen des frühen Mittelalters eine verwandte Seelenbeschaffenheit und einen verwandten Ausdruck zu.

Das Feierliche und Getragene Wagners widersprach der Stimmung der bürgerlichen Zeit, doch auch dem Formwillen Goethes. Weit näher verwandt ist es mit französischem Lebensgefühl und mit dem Formwillen Corneilles oder Viktor Hugos. Wagner hätte Frankreich und den weiten Umkreis des Auslands, der in Fragen der Kunst wie Frankreich fühlt, nicht so siegreich für sein Schaffen gewonnen, er wäre nicht einer der wenigen deutschen Künstler, deren Name über die ganze Erde klingt, wenn er nicht etwas in sich trüge, das französischer Neigung zur heldenhaften Gebärde entgegenkommt. Gewiß überwand er das französischgewendete Jungdeutsche, das er wie die gleichaltrigen Deutschen in seinem Blute trug. Allein es bleibt ein fühlbarer Zusammenhang mit Heine bestehen sowohl in der Vorliebe für einzelne Stoffe wie im künstlerischen Gestalten. Der „Fliegende Holländer“, „Lannhäuser“, ja noch „Lohengrin“ gehören einer Sagenschicht an, die von Heine besonders bevorzugt und vor Wagner dichterisch verwertet wurde. Keiner der neuern Versuche, die Sage vom Venusberg dem Lebensgefühl der Gegenwart anzupassen, steht dem Werke Wagners so nahe wie Heines Umformung des alten Volkslieds. Wie Heine arbeitet Wagner festen Griffs an tauglichster Stelle kräftige Wirkungen heraus, läßt er unversehens überschnell die Stimmung wechseln. Jäh Übergänge wie aus dem Zauberlicht des Venusbergs in den Frühlingssonnenschein des Thüringer Waldes, aus der Düsternis von Wotans Zusammentreffen mit Siegfried zu der lichtumfluteten Lagerstätte Brünnhildens, wie umgekehrt die jäh Zerstörung von Rlingsors Garten entsprechen dem Formgefühl und dem gegensätzlichen Schaffen Heines. Noch zu Meyerbeer, der sich mit Heine sichtlich enge berührt, der gleich

ihm in Paris sein Heil zu suchen gewohnt war, tut sich da eine Beziehung auf Wagner hängt überdies wie Heine zusammen mit dem materialistischen Geiste der Wissenschaft. Von Feuerbach ging er ja aus. Und wenn er auch nicht mit Jordan Begriffe wie Zuchtwahl und Kampf ums Dasein in seine Dichtungen verwob, so blieb in seinem Siegfried noch genug bestehen von verwandten Vorstellungen, um ihn später mit Nießsches Lehre vom Übermenschen verknüpfbar zu machen, die ihrerseits an Darwin sich lehnt. Mit Jordan traf Wagner auch in der Wahl des Stabreims zusammen. Die materialistischen Stimmungen, die ihn zu Feuerbach führten, wichen freilich zurück, als ihm verlockend Schopenhauers Pessimismus aufging. Tatsächlich stellen indes Feuerbach und Schopenhauer nur zwei Pole dar, die von Anfang an in Wagners eigenem Wesen bestanden. Der Zwiespalt zwischen heißer Hingabe an den Reiz der Sinnenwelt und seelisch verzückter Sehnsucht nach einem reineren Jenseits, was ist er anderes als die Gegensätze Sensualismus und Spiritualismus, Hellenismus und Nazarenismus, die in Heines Seele bestanden? Weil Wagner zwei Seelen in seiner Brust trug, konnte Nießsche ihn verherrlichen und verdammen. Nießsche verwarf in Wagner den Romantiker von Novalis' Todes- und Erlösungswünschen, den Pessimisten, dessen „Parsifal“ (1877) romantisch=christliche Weltabkehr in mittelalterlich=katholische Kultformen übertrug. Er forderte von einem Künstler, der frohe Weltbejahung gleich eindringlich im „Siegfried“ (1848) gefeiert hatte, die strenge Folgerichtigkeit des Glaubensbekenntnisses eines sittlichen Genius. Der Kunst konnte es nur dienen, daß Wagner nicht einseitig, sondern zweiseitig war, vor allem der Tragödie, die durch das Gegenspiel gleichstarker Gegensätze gewinnt.

Allerdings gelangt Wagner auch vermöge solcher Gegensätzlichkeit zu keiner reinen Lösung der schweren Aufgabe, die Geschichte von Siegfried und Brünnhilde so zu gestalten, daß kein Verstandeseinwand übrig bliebe. Überdies entsprach es seiner Zweiseitigkeit, daß er sich nicht mit dem Ruhm des frei gestaltenden Künstlers begnügte, sondern noch den Aufgaben eines sittlichen Erziehers nachkommen wollte. Als Widerstreit in Wagners Brust ergibt sich ferner sein Verlangen, im künstlerischen Schaffen die Ansprüche des Unbewußten zu verfechten und zugleich eine fast überbewußte Berechnung zur Grundlage seines Gesamtkunstwerks zu machen. Wagners Leitmotivik leiht durch die Wiederkehr gleicher oder verwandter Tonfolgen dem Worte Andeutungen und Beziehungen, die vom Worte allein nicht geboten werden könnten; sie ruht einerseits auf der Überzeugung Schopenhauers, daß Musik tiefer ins Unbewußte eingreifen kann als das Wort, und gestaltet anderseits die Musik aus bewußter Berechnung. Der Künstler wird auf diesem Wege zum bewußten Erwecker und Gestalter des Unbewußten. Mit Kunst erschafft er, was wie Natur wirken soll. Wagner geht indes nur auf einem Wege weiter, den seit langem und besonders seit der Romantik dichterisches Schaffen gegangen war. Wenn Novalis behauptet, Kunstwerk entstehe aus künstlicher Natur, so kennzeichnet er schon den Standpunkt, auf den sich Wagner stellte. Die Romantik wollte ja grundsätzlich den Eindruck des volksmäßig Naturhaften durch Werke wachrufen, die aus der Überbewußtheit des

Gegenwartsmenschen stammten. Heine trieb das bereits auf die Spitze. Zeitgenossen Wagners wie Hebbel verfuhrten genau so und konnten daher nur schwer Rechenschaft geben von dem Anteil unbewußter Schöpferkraft und bewußter Verstandesarbeit an ihren Werken.

Wagner ist ein zielsicherer Former und zugleich ein Künstler, der mit überwältigender Kraft das Gefühl aufzurufen versteht. Viele verdachten ihm diese ungemeine Fähigkeit, die Seele aufzumühlen. Sie sprachen warnend von den betäubenden Düften seiner Musik. Ohne Zweifel lag solche Kunst weit ab von der gedämpften Korrektheit der Münchner. Fast die gesamte gleichzeitige Dichtung gewinnt neben Wagner den Anschein des Kalten und Blutlosen. Neben dem Schlusse des „Siegfried“ oder neben dem zweiten Aufzug des „Tristan“ verblaßt das freie Austönen der Leidenschaft auch in Henses Dichtung. Solche Tränke fand eine zage Welt, die sich epigonenhaft beschied, überwürzt und ungesund. In den „Meistersingern“ verschwindet allerdings die übermächtige seelische Spannung, die sonst in Wagners Menschen herrscht, fast ganz. Da ist von einer Verwandtschaft mit der getragenen Gebärde französischer Dramen fast nichts zu spüren. Das Werk, das zunächst nur entrüstetem Spott und kampfeslustiger Verhöhnung Raum bieten sollte, erwuchs dem Dichter allmählich zu einer Schöpfung des freien und ungefesselten Humors, ließ Bedämeßer zurücktreten hinter die echteste deutsche Gestalt, die in Wagners Werken begegnet, und spiegelte in Hans Sachs die Überlegenheit des Menschen, der sich überwindet. Dem sittlichen Ziel des deutschen Klassizismus, der Lebensweisheit Goethes näherte sich Wagner diesmal wie nie vorher oder später. Er huldigte dem deutschen bürgerlichen Geiste und ließ nach mancher Spitze, die sich gegen bürgerliche Beengtheit kehrte, das Werk gipfeln in einer Verherrlichung der deutschen Meister bürgerlicher Kunst. Die Luft Nürnbergs vertrug auch in Wagners Dichtung nicht die Ekstasen, die er sonst liebte und zu denen sein letztes Werk „Parsifal“ wieder zurückkehrte. Romantisch im besten Sinne des Worts ist Nürnberger Stimmung, ist indes auch Ekstase. Verwirklicht wurden da wie dort durch Wagner die Träume der alten Romantiker von Liebes und von Novalis' Gepräge. Unter seiner Hand erstanden sie zu geschlossener künstlerischer Formung. Mit fest zupackender Faust schmiedete er seine Dramen, er machte sie nicht bloß zu freien Ergüssen romantischer Stimmung, wie die Romantiker zu ihrem eigenen Schaden es meist gehalten hatten. Der Sagenstoff mußte sich dieser Kraft beugen. Besonders an „Tristan“ und an „Parsifal“ läßt sich gut beobachten, wieviel von dem überkommenen Stoffe Wagner beiseite schob, um desto sicherer dem zum Ausdruck zu verhelfen, was ihm das Entscheidende war. In scharfkluger Architektur ward aus dem sorgfältig vereinfachten Stoffe jederzeit ein ebenmäßiger und wohlgegliederter Bau errichtet. Wagner neigt wie Heine zu dreiteiligem Bau. Wie um eine kräftig betonte Mittelachse gliedern sich bei ihm auf beiden Seiten des zweiten Aufzugs ein vorbereitender und aufsteigender erster und ein abschließender und absteigender dritter an. Die schlichte Baukunst weist abermals auf Wagners Verwandtschaft mit französischem Formwillen hin. So schuf Corneille. Ganz anders gab sich die freie Baukunst Shakespeares und seiner

deutschen Nachfolger aus frühklassischer oder romantischer Zeit. Der deutsche Hochklassizismus selbst pflegte wie die Franzosen und wie Wagner die ebensmäßige Form. Er tat es freilich im Dienste edler Einfachheit und stiller Größe.

Der „Ring des Nibelungen“ (1853) bewährt sowohl Wagners Fähigkeit, vielgestaltige und widerspruchsvolle Überlieferung zu vereinheitlichen, wie seine Begabung, den vereinfachten Stoff zu gliedern und zu kunstvollem Auf- und Abstieg zu bringen. Mag ihm die Verschweißung diesmal auch nicht so geglückt sein wie in „Tristan“ und „Parsifal“, mag manches übrigbleiben, was mit berechtigten Ansprüchen an notwendige Tragik nicht übereinstimmen will, zu Geibels „Brunhild“ (1857) verhielt sich das Werk doch nicht bloß wie Krüppelholz zu Marzipan. Hebbels epigrammatisch spitzes Mißurteil ging am 29. Januar 1862 an den Hamburger Verleger Campe ab; er nahm überdies in sein Tagebuch auf, was sonst noch an abfälligem Spott über Wagner und Geibel wie über deren Anhänger in dem Briefe an Campe stand. Über Geibels „Brunhild“ sprach er sich an anderer Stelle ausführlicher und derartig abfällig aus, daß die Zusammenstellung des „Rings“ mit Geibels Stück einer Vernichtung gleichkommt.

Friedrich Hebbel nahm in seinem letzten abgeschlossenen Werk den Stoff der Siegfriedsage von vornherein ganz anders als Wagner. Der „Ring“ bevorzugt die nordische Überlieferung, die sicherlich dem Gefühle Wagners verwandter ist als die deutsche epische Darstellung des Nibelungenlieds. Hebbels „Nibelungen“ (1862) gingen mit vollem Bewußtsein nur auf eine bühnenmäßige Umformung des Nibelungenlieds aus. Ihm schien es, der alte epische Dichter habe sein Werk schon dramatisch entworfen. So wollte er selbst nur der Uhrmacher sein, der ein altes, höchst vortreffliches Schlag- und Zeigerwerk mit geschickter Hand wieder auspußt und aufziehe. Wirklich schloß er sich im vollen Gegensatz zu Wagners Brauch Zug für Zug an die eine Quelle an und wagte nur an der gefährlichsten Stelle — wiederum ist es Brunhilds Beziehung zu Siegfried — aus Eigenem eine Ergänzung. Allein die stoffliche Treue ließ noch breiten Raum für eine geistige Durchdringung, die ganz Hebbels Anteil bleibt. Er nahm die Sage von dem entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt, von dem fast alle seine Tragödien gesehen sind.

Hebbel ging in unüberbrückbarem Gegensatz zu den besten zeitgenössischen geschichtlichen Erzählern fast gar nicht auf kulturhistorische Echtheit der Farben aus. In „Judith“ (1841) ist alttestamentarisches Judentum noch wirklichkeitstreu bis in Einzelheiten hinein abgezeichnet. „Herodes und Mariamne“ (1850) begnügt sich schon mit bloßer Andeutung der Ortsfarbe. Hebbel überließ dem Dichter der „Makkabäer“, auch noch „Judith“ nach dieser Richtung zu überholen. Ihm selbst ist das Wichtige der Kampf gegensätzlicher Weltanschauungen, der sich in geschichtlichen Gestalten auslebt und das geistige Werden und Wachsen der Menschheit bedingt. Gerade was damals in der Erzählung nur vereinzelt und ohne dauernde Nachwirkung erschien, ist der Leitgedanke von Hebbels geschichtlichen, ja noch von seinen ungeschichtlichen Dramen. Mit bewußter Absicht stellte er sich nur seit „Maria Magdalene“ (1844) auf den Standort entwicklungsgeschichtlicher Ideenlehre. Doch schon der Erstling „Su-

dith" nimmt die spätere Haltung vorweg. Im Kampfe gegen eine Äußerung Hegels, die nach Hebbels Ansicht mit Unrecht dem Philosophen ein Vorrecht vor dem Dichter gab, entwickelte sein Vorwort zu „Maria Magdalene“, getragen von den Vorstellungen der Geschichtsphilosophie Hegels, die Aufgaben, die der Tragiker zu erfüllen habe. Schon Hegel hatte das Tragische der großen geschichtlichen Persönlichkeit hervorgehoben. Er sah in ihr nur das Werkzeug einer höhern Macht, das zu einer entscheidenden Leistung im Dienste der Weltentwicklung berufen ist, allein wie etwas Wertloses beseitigt wird, sobald es die vorgeschriebene Leistung erbracht hat. Hegel war diese Beobachtung aufgegangen an dem Geschehnisse Napoleons. An Napoleon hatte er feststellen können, wie der geschichtliche Genius scheinbar nur seine persönlichen Wünsche zu erfüllen strebt und tatsächlich dem Fortschritt der Menschheit auf seine eigenen Kosten dient.

In Hebbel steigerte sich eine verwandte Betrachtung der Weltentwicklung zu einem Weltbild, das man als Pantragismus bezeichnet und dem Panlogismus Hegels gegenübergestellt hat. Für Hebbel wurde es notwendige Vorbedingung alles Emporsteigens der Menschheit, daß der Einzelne sich seinem Zeitalter und dessen Vertretern entgegensetze, daß er ein Ärgernis gebe, auch daß er untergehe in diesem Widerstreit. Das Unrecht des Einzelnen, begangen an seiner Umwelt, ist unerläßlich. Sonst würde die Menschheit erstarren. Das Unrecht fordert Sühne. Aber weil es notwendig ist, rechtfertigt sich zugleich das Verhalten des Menschen, der Ärgernis gibt.

Rasch ist Hebbels Auffassung an seinem Randaules in „Gyges und sein Ring“ (1856) zu begreifen. Randaules erläutert sie in seinen letzten Worten, die vom Schlaf der Welt berichten und von dem Untergang des Unglücklichen, der die Welt aus ihrem Schläfe weckt. Randaules ist sich dabei voll und ganz bewußt, daß er als Opfer falle im Dienste künftigen Aufstiegs der Menschheit. Überlegen hatte er den Aberglauben seines Volks und seines Weibes belächelt. Aus solcher Stimmung hatte er sein Weib tödlich verletzt. Er sühnt seine Schuld durch seinen Tod. Aber eine spätere Zeit wird vom Aberglauben denken wie er.

Nächste Ergebnisse dieser Auffassung des Tragischen sind erstens Verzicht auf den Bösewicht, zweitens Einschränkung der Tragödie auf die Stellen der Weltgeschichte, an denen eine neue Entwicklung einsetzt. Auch Randaules ist kein Bösewicht, da er nur einem berechtigten Anspruch zur Verwirklichung verhilft. Als Goethe den „Elvigo“ dichtete, wurde es ihm zum Bedürfnis, den Bösewicht auszuschalten und tragisches Unheil aus dem gutgemeinten Räte eines Freundes abzuleiten. Hebbel gelangte durch seinen Grundsatz, jede stärkere Betätigung persönlicher Wünsche bedinge an sich Zusammenstöße mit der Umwelt, folgerichtig zu dem Ergebnis, daß der Tragiker nicht Gut und Böse gegeneinander aufbieten solle. Er erkannte den künstlerischen Wert von Dramen, in denen jede Partei von ihrem Standpunkte aus recht hat. Ihr Bestes leistete diese Erkenntnis in der Zeichnung Herzog Ernsts in „Agnes Bernauer“ (1855). Ein Meisterstück seelischer Erfassung und Deutung glückte dem Dichter, als er das Recht des

Fürsten erfüllte, der alle Anlage zu einem Theaterbösewicht in sich trägt und von andern auch diese Rolle zugeteilt erhalten hatte. Das ist nicht schlechthin sittlicher Relativismus, der auf alles Verzichtet. Aber mit Hegel nimmt Hebbel an, daß Sittlichkeit etwas Entwicklungsfähiges, nicht etwas Absolutes und Ewiges ist.

Schon Hebbels *Golo* in „*Genoveva*“ (1843) ist nicht als verkörpertes Böses gedacht, das der Vertreterin des Guten feindlich entgegentritt. An keinen seiner Menschen wandte Hebbel gleich viel seelische Deutung. Schritt für Schritt, mit einer Folgerichtigkeit, die an Otto Ludwigs „*Zwischen Himmel und Erde*“ gemahnt und die Kunst seelischer Entwicklung dieses Romans zum Teil vorwegnimmt, wird aus einem frischen und tatlustigen Gesellen durch jäherwachte Leidenschaft ein Verbrecher. Nie vielleicht schöpfte Hebbel aus eigenen Erlebnismöglichkeiten gleich stark. Es war eine Generalbeichte. Schwierig wurde ihm nur die bühnengemäße Verdeutlichung der einzelnen Stufen von Golos seelischer Haltung. Hier wie später verzichtete er auf Freunde oder Genossen, denen seine tragischen Menschen ihre letzten Geheimnisse verraten. Auch der Monolog allein genügte ihm nicht, da ein Selbstgespräch immer etwas von einem Rückblick an sich hat. Er wollte den Augenblick neuer seelischer Wandlung unmittelbar ergreifen und ließ daher dem sogenannten Fürsichsprechen breiten Raum, zwar nie wieder so breiten wie in „*Genoveva*“, aber doch genug, um in späterer Zeit, die naturalistisch das Fürsichsprechen in Acht und Bann tat, dem Spielleiter fast unlösbbare Aufgaben zu stellen. In seine Gestalten gewinnen durch den Brauch, für sich das Gegenteil zu sagen von den Worten, die sie laut zu ihren Mitunterrednern sprechen, besonders in „*Herodes und Mariamne*“ einen Zug von Verschllossenheit, der an Verstellung gemahnt. Tatsächlich wollte er nur Herbe und Stolz zeichnen, in Alara wie in Mariamne, wollte er die Tragik aus solch gewollter Verhüllung des Innenlebens ableiten.

Das Seelische stand auch da im Vordergrund. Gleich der erste tragische Versuch „*Judith*“ will geheiligte und gerade deshalb verundeutlichte Überlieferung auf ihren innern Wahrheitsgehalt prüfen und aus vertiefter Ergründung der menschlichen, vor allem der weiblichen Seele berichtigen.

Hebbels *Judith* rettet ihr Vaterland wie Schillers *Johanna*. Allein Schiller wahrt den Schimmer der alten Legende. Ihm lag gar nichts daran, den wahren Sachverhalt gegen die märchenhaften Züge der Überlieferung auszuspielen. Hebbel nimmt die Decke weg, die von einer verklärenden und heiligenden Nachwelt über das bittere Seelenleid eines Weibes gebreitet worden war, das zu unweiblicher Tat gedrängt wird. Eine Frauenseele — so meint er den Vorgang deuten zu dürfen — hat Ungewöhnliches erlebt und fühlt sich zu unerhörter Tat berufen. Allein im entscheidenden Augenblick fällt der Wahn von ihr und sie hat nur noch persönliche Rache zu üben. Mit grauenerregender Deutlichkeit enthüllt Hebbel, was an seelischem Widerstreit, an dumpfer Verzweiflung hinter geschichtlichem Heldentum sich bergen kann. Schon hier erscheint ein Mensch, der bloß seinen persönlichen Wünschen zur Verwirklichung verhilft, als Werkzeug der Weltgeschichte. Er ist erledigt, sobald er seine Leistung vollbracht hat.

Judith erkennt zuletzt, daß sie den ersten und letzten Mann der Erde getötet hat, damit ihre Mitbürger in Frieden Schafe weiden, Kohl pflanzen, Handwerk treiben und Kinder zeugen können.

Hebbel versuchte nur dieses eine Mal, einen Übermenschen von dem Ausmaß des Holofernes seelisch auszuschöpfen. Und Seelenzergliederung, wie er sie an Judith oder Golo wendet, kehrt später in gleichem Umfange bei ihm nicht wieder. Meister Anton, Mariamne, Herzog Ernst, Rhodope und die Riesengestalten der Nibelungenwelt bewähren immer noch, daß Hebbel seinen Menschen in die Seele zu leuchten liebt. Allein Seelenzustände von besonderer Färbung werden im Fortschreiten ihm weniger und weniger zur eigentlichen Voraussetzung der Tragik, da die Persönlichkeit sich ihm hegelisch immer mehr als Vertreter und Erfüller einer weltgeschichtlichen Aufgabe oder als dessen Widerspiel enthüllt. Sein Wunsch, den Menschen darzustellen, der eine neue Zeit heraufführen hilft in persönlicher Auseinandersetzung mit den Schülern einer alten und veralteten, führte ihn notwendig zu den Augenblicken, in denen das Rad der Weltgeschichte eine neue Umdrehung macht, zu den Zeiten, in denen ein Weltalter mit dem andern zusammentrifft. Schon in „Genoveva“ wird von Entsöhnung und Erneuerung der Welt gekündet. Genoveva hat durch ihr Leiden die schwere Aufgabe zu lösen. Fühlbarer treffen in „Herodes und Mariamne“ die untergehende Welt des Heidentums und die aufsteigende des Christentums aufeinander, in „Gyges“ ferner Osten und Griechentum, in den „Nibelungen“ germanische Heldenzeit und christliche Selbstverleugnung. Die Träger der gegensätzlichen Weltanschauungen durften füglich etwas von ihrer persönlichen Prägung aufgeben, um desto deutlicher die Züge der geschichtlichen Entwicklungsstufe zu weisen, der sie angehören und die sie im tragischen Zusammenprall vertreten. Judith ist mehr als die jüdische Frau, sie ist eine Persönlichkeit von eigenwilligem Gepräge. Kriemhild, aber auch Hagen sind weit mehr typische Fälle altgermanisch-heidnischen Wesens.

Nicht bloß in geschichtlicher Vergangenheit läßt sich das Zusammentreffen zweier gegensätzlicher Zeitalter und der Kampf des Alten mit dem Neuen beobachten. Hebbel war überzeugt, daß er selbst in einer solchen Übergangszeit lebe. Wäre er es nicht gewesen, er hätte schwerlich sein System entwicklungsgeschichtlicher Tragik erdacht und Tragödien geschrieben, in denen ein Vorkämpfer der Zukunft gegen das Abgenutzte und Erledigte auftritt. Die ganze Lehre von dem tragischen Widerstreit der Zeitalter ging ihm sogar an seinem Gegenwartsdrama „Maria Magdalene“ auf. Ein bürgerliches Trauerspiel aus seiner eigenen Zeit eröffnet die Reihe von Hebbels Stücken, die mit vollem Bewußtsein entwicklungsgeschichtlich gedachte Tragik anstreben. „Maria Magdalene“ ließ zugleich im Jahre 1844 die bürgerliche Tragik nach langer Unterbrechung wieder dichterisch zu Ehren kommen.

Das bürgerliche Gegenwartsspiel, die Entdeckung des bürgerlichen Englands vom Anfang des 18. Jahrhunderts, war von Lessing nach Deutschland übertragen worden und im Sturm und Drang zu reicher Entfaltung gelangt. Dann freilich gab, während die Tragödie des deutschen Hochklassizismus sich von bürger-

lichen Stoffen und von der Gegenwart abwandte, die unmittelbare Nachfolge der Stürmer und Dränger in rührenden Familienstücken tragischen Ernst auf und brachte die ganze Gattung bürgerlicher Dramatik in Verruf. Die Romantik spottete wie Schiller über die Familienstücke Ifflands und Kotzebues. Ludwig Robert, der Bruder Rahel Barnhagens, wagte in spätrömantischer Zeit viel, als seine „Macht der Verhältnisse“ 1819 im Bürgertum wieder echte Tragik aufzudecken suchte. Sein Vorstoß blieb ohne Ergebnis. Ebenso erging es dem Stücke von Meyerbeers Bruder Michael Beer „Schwert und Hand“ von 1831. Gutzkow nutzte auch bürgerliche Dramatik wesentlich bloß zu Kampfsrufen liberaler Tagesschriftstellerei. Hebbel erkannte, daß der Gegensatz von Adel und Bürgertum am Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu notwendiger Tragik nicht länger verwertet werden könne. Er suchte die Voraussetzung tragischen Widerstreits im Bürgertum selbst auf, soweit dessen Leben einseitig gebunden ist. So gelangte er wieder zu echter und notwendiger Tragik und gab dem bürgerlichen Schauspiel den vollen Ernst wieder, den er in frühern Versuchen gleicher Stoffwahl vermißte.

Meister Antons Leben ist bürgerlich einseitig gebunden. Darum bringt er Unheil über sein Haus. Das Bürgertum selbst erschafft aus sich den verhängnisvollen Zusammenstoß. Allein dieser Vertreter des Bürgertums ist zugleich der Sohn einer Zeit, die dem Untergang verfallen ist. Er entläßt uns mit dem Bekenntnis, daß er die Welt nicht mehr verstehe. Die Welt setzt zu Schritten an, die über Meister Anton und über seine Lebensanschauung hinausführen. Das Opfer, das der kommenden Zeit dargebracht wird, ist Alara. Ihr Untergang erhärtet, wie notwendig dem Bürgertum neue und zeitgerechtere Anschauungen sind. Abermals löst sich eine Entwicklungsschicht von der kommenden ab. „Maria Magdalene“ findet ihre höchste künstlerische Berechtigung für Hebbels Gefühl in der Tatsache, daß die Tragik des Stücks in weltgeschichtlicher Tiefe wurzelt.

Noch verspürt man in den ersten Stücken Hebbels ein dumpfes Grollen gegen den Weltlauf und gegen die Zeit. Sie atmen einen umstürzlerischen Geist. Sie künden den Pessimismus. In den schweren Tagen seiner Jugend traf Hebbel fast nichts an, was ihn mit dieser Welt versöhnte. Erlösung vom Weltleid brachten ihm Wien und die Frau, mit der er 1846 sich verband, die Schauspielerin, die ihm fortan für seine Dichtung die Maße hochgesinnter Weiblichkeit vorzeichnete. Das Jahr 1848 führte ihn vollends zur Anerkennung der Bedeutung bestehender Staatsformen. In „Agnes Bernauer“ vertrat er kurz darauf die Pflichten, die der Staat dem Einzelnen auferlegt. Nicht wie Heinrich von Kleist im „Prinzen von Homburg“ bekannte er sich aus vaterländischer Freude an dem Staat, dem er zuletzt angehörte, zu dem Glaubensbekenntnis des Großen Kurfürsten Kleists. Aber der Wert des Staatsbegriffs war ihm aufgegangen. In der äußern Form von Goethes „Hermann und Dorothea“ und mit manchem innern Bezug zu diesem Glaubensbekenntnis eines Gegners der Revolution veröffentlichte er 1859 sein episches Gedicht „Mutter und Kind“. Es wandte sich gegen den Geist der erwachenden Sozialdemokratie, es steht sogar in vollem

Gegensatz zu Reuters fast gleichzeitiger Dichtung „Rein Hülse“, zu dieser Rundgebung eines Mannes, der doch auch mit dem Bestehenden sich ausgesöhnt hatte. Zum Optimisten wurde Hebbel darum noch lange nicht. Allein er fand den Weg zu einer Tragik, die mehr Lichtblicke zuläßt als die Dichtung seiner Jugend. Das wird bezeugt durch „Gyges“.

Am trübsten spiegelt sich die Welt in Hebbels Augen unmittelbar vor Wien. Sein äußeres Dasein war auf Tiefpunkten angelangt. In solch verzweifelter Stimmung verriet auch er, wie nahe ihm das Grelle und Überhitzte der französischen Romantik und damit natürlich das Gebrochene des jungen Deutschlands lag. Auch Hebbel hatte da etwas Verlorendes in sich zu überwinden. Dramen wie „Ein Trauerspiel in Sizilien“ (1851) und „Julia“ (1851), aber auch schon sein groteskes Spiel „Der Diamant“ (1847), vor allem aber seine Erzählungen in ungebundener Rede und viele seiner Gedichte arbeiten mit Mitteln, die an Sue erinnern. Eine Poesie der Verzweiflung scheint sich in ihnen anzubahnen.

Hebbels Lyrik ist seltsam zwiespältig. Er strebte auf der einen Seite erfolgreich nach einem Ideal reiner und echter Lyrik, das ihm vor allem durch Uhland verwirklicht schien. Er blieb anderseits vielfach bei bloßer Gedankenformung stehen. Das dauernde Bedürfnis nach Selbstbesinnung, das ihn früh zu ausführlichen Tagebuchaufzeichnungen drängte und seine Tagebücher dem Erforscher künstlerischen Schaffens zu unerschöpflichen Fundgruben macht, lebte sich in dieser Reihe seiner Gedichte aus. Sie bestärkten die Mit- und Nachwelt in der Annahme, Hebbel sei nur Gedankendichter. Die menschenschöpferische Kraft seiner Dramen wurde darum vielfach verkannt. Gewiß sah er die Welt seiner Tragik von dem Standpunkt seiner entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung. Allein sicherlich war ihm mehr zu tun um Erfassung reinmenschlicher Erlebnisse als um Versinnlichung von Gedanken, die ihm aus der Philosophie anderer oder auch aus eigenem Denken zuflöten.

Herb und in sich verschlossen sind seine Menschen. Sie wollen zugleich immer stärker menschliche Größe verwirklichen. Wagners Gott Wotan ist eine innerlich gebrochene Gestalt, Hebbels Nibelungen haben innere Größe und Einheit. Dem jungdeutschen Menschenschlag steht Wotan näher. Die Überwindung des Jungdeutschen, die von Wagners „Meistersingern“ erreicht wurde, ist auch in Hebbels „Nibelungen“ geleistet. Darum fühlte Hebbel sich auf dem Boden der Nibelungenwelt dem Mitbewerber Wagner überlegen. Er war sich bewußt, Menschen von einem seelischen Maß, das Wagners Gotte Wotan unerreichbar war, aus alten Mären zum Leben aufgerufen zu haben.

Auch Otto Ludwig brachte Hebbel in den Ruf eines bloßen Gedankendichters. Wenn Ludwig die künstlerischen „Forderungen von oben herein“ bekämpfte und ihnen vorwarf, sie zerstörten den „unschuldigen produktiven Zustand“, dachte er an Schiller, doch auch an Hebbel. Gottfried Keller stellte freilich an Ludwigs epischen Studien gleichfalls ein Grübeln über die Mache, ein aprioristisches Spekulieren fest, das er bestenfalls für das Drama, nicht aber für sein eigenes Gebiet, für die Novelle, zulassen wollte. Ludwig gelangte nur am Ende seiner Laufbahn zu einem künstlerischen Grübeln, das ihm seinen produktiven

Zustand tatsächlich zerstörte. Darum fand er vom Roman nicht wieder den Weg zurück zu abgeschlossenen Dramen, nur zu Plänen und zu Entwürfen, an denen er rastlos unbefriedigt änderte, um sie auf die Höhe seines Abgotts Shakespeares hinaufzutragen, dann aber zu unschätzbaren Zeugnissen dichterischer Selbstbesinnung, die sich in Shakespeares Kunst versenkt, doch auch in deren Namen Schiller bescheidet. Schroff einseitig verwarf Ludwig alle analytische Tragik und meinte das Heil in seelischer Synthese zu entdecken. Er vertrug den festen Rahmen nicht, in den nach dem Vorgang der Antike und in naher Verwandtschaft mit dem französischen Klassizismus Schiller den tragischen Vorgang spannte. Auch Hebbel versetzte seine tragischen Persönlichkeiten von Anfang an in eine (entwicklungsgeschichtlich gedachte) Zwangslage. Auch ihnen waren die Hände gebunden. Und wenn der Persönlichkeit bei Hebbel immer noch mehr Spielraum übrig blieb als bei dem reifen Schiller, so ergab sich doch für Hebbels Helden gleichfalls nur ein Kampf mit bestehenden Umständen, während Ludwig aus der seelischen Anlage allein die Tragik ableiten wollte. An Sicherheit des Ablaufs, an Notwendigkeit des tragischen Untergangs büßen Ludwigs Dramen daher manches ein. Im „Erbförster“ (1853) bedarfes zuletzt, um das vernichtende Ende wirklich zu erreichen, aller möglichen Kunstgriffe. Sie gemahnen obendrein an die Mittel der Schicksalstragödie Zacharias Werners und Müllners. In den „Makkabäern“ (1854) gewinnt vollends keine einzelne Persönlichkeit uneingeschränkte Stellung im Mittelpunkt des Stücks. Der Held des Stücks ist der religiös-heldenhafte Geist des alten Palästinas; sein tragisches Irren und seine Selbstüberwindung bilden den Kern. Um so besser bewahren den Meister seelischer Erfassung die Gestalten des Kämpfers um sein Recht in der Waldtragödie und die Mutter der Makkabäer wie deren gegensätzliche Söhne Judah und Eleazar. Da wie dort baut sich das Seelische auf einem Zwiespalt auf, der früh dem Dichter zu einem starken Erlebnis geworden war. Schein kehrt sich gegen Sein, das Blendende sucht dem Echten den Rang abzulaufen. Noch in der „Heiteretei“ und in den grundverschiedenen beiden Brüdern des Romans „Zwischen Himmel und Erde“ kehrt der gleiche Gegensatz wieder. Ludwig legt seine Erfindungen nicht schlechtweg auf den Sieg des Echten, auf die Überwindung des falschen Scheins durch das wahre Sein an. Aber innerlich behält das Echte recht. Ludwigs starkes Gefühl für das Echte stempelte ihn zum berufenen Pfadfinder des Realismus. Es ersparte ihm die „Flucht vor dem Trivialen“. Er verdachte aus gleichem Grund Hebbel das Bedürfnis zu „frappieren“. Ihn selbst lockte das Einfache und Schlichte. Was war aber diese Lust am Frappieren anderes als der alte jungdeutsche Hang zum Ungewöhnlichen und Auffallenden? Die Überwindung dieses Hangs, dem noch weit mehr als Hebbel die Kunst Wagners unterliegt, war der sicherste Weg zu dem Realismus Kellers; sie ließ Ludwig das wahre Anrecht, seiner Zeit den Weg in die Zukunft zu weisen.

Allein auch Ludwig hatte zu überwinden, ehe er zu der Reife seines Standpunkts gelangte. Wie seine Altersgenossen Hebbel und Wagner huldigte er in seinen Anfängen dem Grelten, Fähen und Verstiegenen der französischen Romantik. „Die Pfarrrose“ (1850) und „Das Fräulein von Scuderi“ (1848)

fügten Stoffen, die er von G. A. Bürger und E. L. A. Hoffmann übernahm, die Züge zerrissenen Menschentums und seelischer Überspannung ein. Der Goldschmied Cardillac des „Fräulein von Scuderi“ geriet ihm trotzdem zu einer lebensvollen Seelenstudie, auch er Vertreter des falschen Scheins, Verbrecher mit dem Gehaben und Ansehen eines Wiedermanns.

Ludwigs Dramen bewähren fast alle einen ausgezeichnet scharfen Blick für das Bedürfnis der Bühne. Eduard Devrient hatte ihm rechtzeitig dargetan, welche Wünsche ein Drama erfüllen muß, wenn es von den Brettern herab zielgewiß seinen seelischen Gehalt künden will. Hebbel stand solchen Wünschen zu seinem eigenen Nachteil fast gleichgültig gegenüber. Der „Erbförster“ und selbst die „Malkabäer“ mit ihrem Überreichtum an Gestalten lassen sich leichter spielen als Hebbels Dramen. Ludwigs Menschen bewegen sich bühnengemäßer als Hebbels ungelentere Geschöpfe, denen der Schauspieler aus Eigenem die wechselnde Gebärde leihen muß, sollen sie nicht zu bloßen Sprechern erstarren. Gleichwohl erscheinen heute Hebbels Stücke häufiger auf der Bühne, während Ludwig früher und besonders im Zeitalter des Naturalismus stärker berücksichtigt wurde. Hebbel selbst erblickte in Ludwigs Dramen nur einen Abklatsch seiner eigenen Leistungen. Wirklich kam ja der „Erbförster“ nach „Maria Magdalene“, und die „Malkabäer“ ließen „Judith“ wie „Herodes und Mariamne“ den Vortritt. Die Beengtheit des Bürgertums wurde von Ludwig später als von Hebbel zur Voraussetzung eines bürgerlichen Trauerspiels, die geistige Haltung des biblischen Judentums nur nach Hebbels Erstling von ihm zum Hintergrund einer geschichtlichen Tragödie gewonnen. Für die eigentümlichen Werte der Schöpfungen Ludwigs hatte Hebbel noch weniger Gefühl als für die Kunst Wagners.

Nur wer von den Seelenstimmungen eines Künstlers nichts ahnt und die Notwendigkeit eines wenn auch einseitigen künstlerischen Beharrens verkennet, mag über die Tatsache klagen, daß die drei Söhne des großen Jahres 1813, Hebbel, Ludwig und Wagner, einander nicht begriffen haben, mag gar die Urteile, die sie über einander fällten, zum Maßstab ihres wahren Wertes machen. Das Beste der drei Meister erkannte nur die Nachwelt. In einem Zeitalter, das in erster Reihe den Roman und die Novelle weiterentwickelte und auf dramatischem Gebiete zwar vielerlei, aber unsäglich wenig Dauerndes schuf, stellten die drei der Tragödie neue Aufgaben, an deren Lösung noch weit spätere Zeit tätig war. Ludwig bahnte überdies den Weg zu einer neuen Gestalt des Romans. Diesen Weg ging am Ende des Jahrhunderts der Deutsche weiter. Die Steigerung des Realismus, die sich im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts vollzog, war Ludwig zu Dank verpflichtet. Hebbel trat in den Vordergrund, seitdem der Realismus seine volle Kraft aufgegeben hatte. Wagners Siegeslauf scheint nur in allerjüngster Zeit sich zu verlangsamen. Das Musikdrama indes hat nach Wagner nur sehr wenig gezeitigt, was unzweifelhaft einen Schritt über ihn hinaus tut.

In der Frühzeit des neuen Reichs

Österreicher

Am 5. November 1870 errang auf dem Theater an der Wien Ludwig Anzengruber, bis dahin ein völlig Unbekannter, mit seinem kirchenfeindlichen Kampfstück „Der Pfarrer von Kirchfeld“ einen durchschlagenden Erfolg. Die Zuhörer, die sonst an gleicher Stelle mit Begehren die Anzügenlichkeiten von Offenbachs Operetten genossen, beugten sich willig dem tragischen Ernst des grobgezimmerten, auf kräftige Gegensätze angelegten Stückes aus der Umwelt eines Dorfgeistlichen, das neben schablonenhaften Gestalten ein paar echt menschliche brachte.

Das zweite Kaiserreich, dessen Lebensgefühl in Offenbach vielleicht seinen treffendsten Ausdruck gefunden hatte, war kurz vorher dem Ansturm deutscher Helden erlegen. Das Paris Napoleons III. und seine Wirkung auf deutsche Gesinnung waren für Deutsche auch durch den Frieden von Frankfurt noch lange nicht überwunden. Der materialistischen Zeit entsprach die leichttherzige Genußfreude, die rings um Kaiserin Eugenie herrschte, viel zu gut, als daß durch den überwältigend raschen Erfolg der deutschen Waffen und durch die Stiftung des neuen Deutschen Reichs sofort eine neue, strengere Gesinnung und Lebensführung gezeitigt worden wäre. Deutsches Leben und vor allem deutsches Dichten stand damals nicht auf der Höhe deutscher kriegerischer und politischer Tat.

Schon die Kriegsdichtung der Siegesmonate von 1870 und 1871 versagte mit wenigen Ausnahmen. Die Dichtung, die unmittelbar nach dem Kriege erstand, bedeutet keinen Fortschritt, am wenigsten wo sie dem Gefühl des neuen politischen Lebens nachzukommen suchte. Es war überhaupt, als sollte der heroische Aufstieg der Deutschen nur ein kitschiges künstlerisches Abbild gewinnen. Fast zwei Jahrzehnte mußten vergehen, ehe die Kunst, ehe vor allem die Dichtung zu ernsterer Auffassung des Daseins und ihrer Aufgaben gelangte. Von den Stimmungen der Siegesjahre war dann nur noch wenig übrig. Vielmehr stand die neue Kunst des Naturalismus sogar recht gegensätzlich den Mächten gegenüber, die sich aus der großen Umwälzung von 1870—71 auf deutschem Boden entwickelt hatten. Der junge Naturalismus Deutschlands war sozialdemokratisch gesinnt nach der Lehre von Marx. Er befahl den Kapitalismus des reichen Bürgertums, er versuchte endlich durchzuführen, was sich bisher nur da und dort leise angekündigt hatte: die Überwindung der bürgerlichen Kunst durch eine Kunst des vierten Standes.

Die Jahre nach 1870 erstreben den innern wie den äußern Ausbau des neuen Reichs. Nach außen gewinnt das Werk Bismarcks immer größere Festigkeit, nimmt Deutschland die Zügel der Weltpolitik fest in die Hand. Der Berliner Kongreß von 1878, der auf den russisch-türkischen Krieg folgte, bezeugt, daß die Völker Europas sich gewöhnt hatten, dem Deutschen Reich in Fragen der Weltpolitik eine entscheidende Stimme zuzugestehen. Er war der größte äußere weltpolitische Erfolg Bismarcks. Allein die innern Vorgänge nach 1870 schienen der neuen Machtstellung nicht zu entsprechen. Das neue Reich wurde zu einem Schauplatz religiöser und gesellschaftlicher Kämpfe.

Der Vorwurf trifft die überwiegende Mehrheit deutscher Dichtung nach 1870 und vor dem Naturalismus, daß sie den tiefeingreifenden innern Vorgängen scheu auswich, dafür aber sich in der Ausmalung einer Scheinwelt gefiel, die dem Lebensgefühl des wiedererwachten Deutschen Reichs entsprechen sollte. Der Historismus war auf allen Gebieten der Kunst schon so übermächtig geworden, daß man mühelos und sicher alte Lebens- und Gestaltungsformen aus der Zeit des Deutschen Reichs von einst übernehmen zu können meinte. Die Deutschen gefielen sich in einer künstlich erneuerten altdutschen Luft. So völlig äußerlich hatte die echte deutsche Romantik um 1800 sich das Wiederanknüpfen an altheimisches Wesen nicht vorgestellt. War inzwischen gelegentlich die Freude an mittelalterlicher Gewandung zu einem Spiel der Mode geworden, so widersprach gleiches Gebaren jetzt noch viel mehr dem Geist der Zeit, die nicht dem Geiste, sondern dem Stoffe diente. Die überhitzte Geldwirtschaft der Gründerzeit führte nach 1870 obendrein bald böse Rückschläge herbei. Der Milliardenfieber war nicht imstande, die Verarmung zu hemmen, die dem Börsenkrach von 1873 folgte. Nicht bloß die Industrie, vor allem das Kunsthandwerk, aber auch Kunst und Dichtung mußten billige Ware liefern, wenn sie Abnehmer finden wollten. Die äußere Gestalt der Literatur, das Buch, auf schlechtem Holzpapier gedruckt und lieberlich gebunden, verrät für alle Zeiten den Tiefstand der Ansprüche von damals.

Die Großen vom Maßstab Hebbels oder Ludwigs waren dahingegangen, sie waren auch vergessen. Wagner verfolgte seine persönlichen Kunstabsichten und fand im zähen Kampfe gegen eine widerstrebende Umwelt keinen Anlaß, sich künstlerisch mit den Fragen der Zeit auseinanderzusetzen. Epigonentum und Konvention genügten dem Leser und dem Theaterbesucher.

In solcher Umgebung enthüllt sich Anzengruber als der berufene Fortsetzer Hebbels und Ludwigs. Er bezeugt, daß nach 1870 Österreich bereiter war als das neue Reich, Dichtung mit dem Gehalt des Tages zu erfüllen. Sein Erstling nahm Stellung zu der geschichtlichen Tatsache, die von Gukows „Zauberer von Rom“ geahnt worden war, zu dem Wiedererstarren katholischer Ansprüche. Das Vatikanische Konzil vom Jahre 1870, das auf deutschem Boden den Ultrakatholizismus und den Kulturkampf zeitigen sollte, erwies aller Welt den gewaltigen Aufschwung päpstlicher Macht. Anzengruber kam nachmals mehrfach auf die religiös-politischen Dinge zurück, die dem jungen Deutschen Reich schwere Sorgen bereiteten. Auf dem Wege zu seinem „Vierten Gebot“

(1878) gewann er die gesellschaftlichen Fragen hinzu. Wenn einer aus den siebziger Jahren den Weg von Hebbel, von Ludwig, von Keller zum Naturalismus bahnte, so war es Anzengruber.

Der „Pfarrer von Kirchfeld“ spielt auf dem Dorfe, das „Vierte Gebot“ ist ein Wiener Volksstück. Die beiden Gebiete, auf denen sich, mehr oder minder von Humor durchleuchtet, die Dramen Anzengrubers bewegen, werden durch die beiden Werke gekennzeichnet. Im Wiener Volks- und Kleinbürgerleben war er, trotzdem er väterlicherseits von Bauern stammte, besser zu Hause als auf dem Lande. Nicht nur gegen die Echtheit der Sprache seiner Bauern lassen sich Einwände erheben. Er fand Dorfgeschichten und auch Dorfstücke aus der Alpenwelt, zunächst aus der oberbayerischen, vor und ließ dem Übernehmenen künstlerische Steigerung. Er schenkte dem Alplerstück echtes Bühnenleben ebenso durch seinen scharfen epigrammatischen Witz wie durch seine Fähigkeit der Gestaltung einer Menschenseele. Wie ernst er die Aufgabe nahm, das seelische Werden Ungewöhnlicher zu zeichnen, bewährt noch mehr als seine Bauerndramen der Roman „Der Sternsteinhof“ (1885); ein schlimmveranlagtes hübsches Bauernmädchen wird in folgerichtiger Entwicklung zu strenger Lebensführung erzogen. Langsam, aber unentwegt setzt sich das Gute in ihr durch. So leuchtet Keller seinen Menschen in die gefährlichen Tiefen ihrer Seele und holt das Bejahende heraus, das sich hier verbirgt. Stärker betont Anzengruber sonst das Komische im Gebaren der Menschen. Der Wettkampf mit der Wiener Operette, der ihm aufgezwungen wurde und in dem er durchaus nicht immer rasche Siege erfocht, veranlaßte ihn ebenso wie die Rücksicht auf die Darsteller der Wiener Vorstadtheater, die seine Stücke zu spielen hatten, Züge des Singspiels beizubehalten und für lachenerregende Wirkung zu sorgen. Die Wiener und die Wienerinnen seiner Volksstücke erfaßt er von ihren guten und von ihren schwachen Seiten, aber meist zeigt er ihnen kein böses Gesicht; wenn er gelegentlich eine strengere Miene aufsetzt, bleibt immer noch ein versöhnlicher Ausweg offen. Er wahrt die Haltung der Wiener Witzblätter seiner Zeit. Er selbst war lange Mitarbeiter eines der bekanntesten und meistgelesenen. Doch im „Vierten Gebot“ gab er die Schonung auf, mit der er sonst die Gefahren der Wiener Lebensführung mehr andeutete als ausschöpfte. Mit diesem Thesenstück rückt das deutsche bürgerliche Drama um einen Schritt hinaus über „Maria Magdalene“ und über den „Erbförster“. Nicht bloß Engherzigkeit des Bürgertums wird aufgedeckt, vielmehr schonungslos das Verderben enthüllt, das eine bürgerliche Schicht der andern, aber auch dem vierten Stande bringen kann. Nestron hatte das Zusammentreffen gegensätzlicher Gesellschaftsstufen in einem Hause nur von der komischen Seite gefaßt. Anzengruber nahm schon alles Wesentliche vorweg, das in der Frühzeit des deutschen Naturalismus von Sudermann dem Gegensatz des Berliner Vorder- und Hinterhauses, und zwar zuungunsten des Kapitalismus, abgesehen werden sollte. An Thesen aber gemahnt der kühne Griff, mit dem hier von Anzengruber dem Vierten Gebot die Frage entgegengehalten wird, ob Eltern auch immer der kindlichen Ehrung wert sind, die der Katechismus ihnen zubilligt. Nur eine sittliche Persönlichkeit von Anzengrubers Wucht konnte das Unheil, das Eltern

ihren Kindern zu stiften vermögen, gleich eindringlich und ernst versinnlichen. Die unmittelbaren Zeitgenossen waren der sittlichen Strenge des Stücks nicht gewachsen. Der Aufschwung der Bühne, der sich in den ersten Jahren des Naturalismus vollzog, brachte es zu Ehren und ließ erkennen, wieviel von den Wünschen dieser spätern Zeit durch Anzengruber schon erfüllt worden war.

Peter Kosegger wird häufig mit Anzengruber zusammengestellt. Beide traten fast gleichzeitig auf, beide schildern das Leben und das Gebaren des Mplers, beide wirken gern belehrend und sittigend. Doch Kosegger kam als obersteirer Bauernkind zur Welt und stand daher von vornherein mit den Bauern in engerer Fühlung als der Wiener Anzengruber. Koseggers erziehlische Neigungen lebten sich im Roman erfolgreicher aus als im Drama, während Anzengruber ein geborener Bühnenbeherrscher war und wie Ludwig nur aus äußeren Gründen auch Erzählungen schrieb; gewiß schuf er auch in ihnen Meisterhaftes. Kosegger ist Meister des kurzen anekdotischen Berichts. Aber er wagte sich in Romanen aus der Gegenwart und der Vergangenheit an die Erscheinungen heran, die ihm gedeihliche Entwicklung seiner Umwelt zu hindern schienen: äußerliche Kirchlichkeit, aber auch unzureichende Religiosität, Zerstörung bäuerlichen Wohlstands durch Großgrundbesitz und Industrie. Die Last der gesellschaftlichen, volkswirtschaftlichen und religiösen Fragen, die er zu lösen sucht, hemmt in den umfangreichern Darstellungen zuweilen den leichtesten Schwung seiner Erzählerbegabung, die sich am besten bewährt, wenn sie Erlebtes berichtet.

Waren es wirklich nur ungünstige Zufälle, daß die österreichische Dichterin, die ähnlich wie Anzengruber die Wege Ludwigs und Kellers weiterging, ihre hohen künstlerischen Ansprüche indes niemals im Dienste des Tages aufgab, nicht auch gleich Anzengruber auf der Bühne deutsche Dichtung förderte? Auf die Bühne wurde Marie von Ebner-Eschenbach als Kind durch das Wiener Burgtheater hingewiesen, dessen Besuch der österreichischen Komtesse etwas Selbstverständliches war. Es blieb bei Anfängerversuchen, deren einen freilich Otto Ludwig ausführlich gewürdigt und abgelehnt hat. Marie von Ebner hatte zu schwer zu kämpfen, um ihren Erzählerberuf gegen ihre nächste Umwelt durchzusetzen, als daß es ihr vergönnt gewesen wäre zu beweisen, daß auch eine Frau den schweren Aufgaben der Tragödie gewachsen sei. Wirklich hingegen glückte ihr, jahrzehntelang den Berufensten für die erste deutsche lebende Dichterin zu gelten.

Ihr war es das Gegebene, die wenig bekannte, vielen ganz unzugängliche, eigenwillige Welt des österreichischen Hochadels, dem sie selbst angehörte, treuen und scharfen Auges zu ergründen. Deutsches Adelsleben war besonders seit Gräfin Hahn-Hahn vielfach von Frauen geschildert worden. Aber noch die Landsmännin der Ebner, die unter dem Decknamen Ossip Schubin zu Beginn der achtziger Jahre aus naher Beobachtung den österreichischen Hochadel abzuzeichnen anfang, übte in ihrer bewegten, an französischen Mustern gebildeten Darstellungsweise nicht die schlichte Entsagung der Ebner und ließ ihren Abbildern eines Standes, der in ihren Augen dem Untergang unaufhaltsam sich

näherte, den lockenden Schimmer des Romanhaften und Abenteuerlichen. Die Ebner führt ihre Standesgenossen nicht weit hinaus in die Welt, sondern läßt deren Schicksale aus dem gewohnten Leben erwachsen, das nach altem, gern festgehaltenem Brauch bald auf dem Gute, bald in Wien sich abspielt. Seelische Verirrungen leiten bei ihr empor zu Selbstüberwindung und Sühne. Streng enthüllt ihr Roman „Unfühnbar“ (1890) das Schicksal der Frau, die sich zum Ehebruch drängen läßt. Wie Anzengruber im „Sternsteinhof“ bekehrt sie ihre Menschen zum Guten. Ihr „Gemeindekind“ tritt nicht nur wegen seiner sittlichen Haltung unmittelbar neben den Roman Anzengrubers; das Leben des Bauern war ihr aus langjähriger unmittelbarer Beobachtung ebenfogut bekannt wie die hochadlige Welt. Wie Anzengruber blickt sie auch dem Wiener Kleinbürgertum verständnisvoll ins Herz. Gleich ihm hat sie für den wohlhabenden Bürger geringe Vorliebe. Er mißglückt künstlerisch beiden meist. Die religiösen Zweifel des katholischen Priesters in einer Zeit, die auf lässige Haltung in Fragen des Glaubens zu verzichten begann, waren Ausgangspunkt Anzengrubers gewesen. Rosegger blieb auch da an Anzengrubers Seite. Die Ebner setzte sich, allerdings minder kampflustig und tendenziös als der Dichter des „Pfarrers von Kirchfeld“, mit dieser Frage auseinander. Noch ausgiebiger tat gleiches die Wiener Dichterin Emil Marriot, die um 1890 durch ihr starkes Temperament Marie von Ebner in den Schatten zu stellen schien. Gegen die Ebner kam auch der Wagemut Marie Eugenie delle Grazie nicht auf, obgleich Novellen, Romane, Dramen ihre Fähigkeit bewiesen, neue künstlerische Gedanken zu finden. Ihr Versepos „Robespierre“ (1895) nutzte die Farbengebung Zolas.

Das Werk der Ebner, das jetzt geschlossen vorliegt, erhärtet den Reichtum ihrer künstlerischen Erzählmittel und ihrer Fähigkeit, Menschen verschiedenster Prägung zu gestalten. Diesen Menschen eignet gern ein Zug, der uns lächeln macht. Der Humor der Ebner unterstreicht mit Vorliebe kleine Schwächen. Sie kann Kabinettstücke liebenswürdigen Spotts schaffen. Selten verliert sie den Humor ganz und verrät, daß sie über eine ihrer Gestalten den Stab bricht. Für solche Verneinung entschädigt die sittliche Unerbittlichkeit, mit der sie sich selbst betrachtet, entschädigt noch mehr ihr starkes Mitgefühl mit den Seelen Unterdrückter und mit der Seele des Tieres.

Die knappere Form der Novelle, die von Marie von Ebner neben größern Erzählungen mit Vorliebe gepflegt wurde, hatte kurz vor ihren ersten Versuchen in dem Wiener Ferdinand von Saar einen Vertreter von wesentlich verschiedenem Lebensgefühl gefunden. Wohl berührte er sich stofflich mit der Ebner und beschritt gleich ihr den tschechischen Boden österreichischer Provinz. Ihm indes liegt vor allem, Widerstandslose oder mindestens seelisch Überempfindliche zu vergegenwärtigen, die unter dem Druck des Lebens mählich zermürbt werden. Er ist Stimmungsmensch und schafft Stimmungsmenschen. Schon der Rahmen, den er mit Vorliebe um seine Novellen legt, gibt den lyrischen Grundton an. Es sind meist die auflösenden und lähmenden Stimmungen Wiens. Einer spätern Dichtergruppe, die in der Nachzeichnung dieser müden Stimmungen sich nicht

genugtun konnte, wurde Saar zum Vorbild und Meister. Die Höhe erstieg solcher Ausdruck des Wiener Lebensgefühls in Saars „Wiener Elegien“, in denen die strenge Form des Hexameters sich zu melancholisch gedämpftem Nachfühlen des merklich schwindenden Behagens und des Bewußtseins vergangener Genußfähigkeit des Wienertums erweicht. Herber und verschlossener als Saar war, ein Vierteljahrhundert jünger, Jakob Julius David. Entbehrungsreiche Jugend und peinvolle körperliche Gebrechen machten ihn, der vergeblich nach Bühnenerfolg rang, zu einem Novellisten von bedingungsloser Tragik. Er bildete sich schon an Konrad Ferdinand Meyer heran. Seine Lyrik hat eigene und starke Töne.

Geschichtliche Dichtung und ihre Überwindung

Die Stadt und das Land Grillparzers waren dergestalt nach seinem Hingang tatkräftig auf dichterischer Bahn weitergegangen. Alte Überlieferung hatte man künstlerisch gefördert. Noch war auch hier der weitere Umkreis des Publikums nicht zu vollem Verständnis für die dichterischen Aufgaben der Zeit emporgestiegen. Aber es mangelte wahrlich nicht an Kräften, die eine Weiterentwicklung tragen oder mindestens vorbereiten konnten. Wenn ihnen etwas im Wege stand, so war es die Zensur, die vom Deutschen Reich damals nach Österreich kam. Noch war die Ebner auch in Österreich nur wenigen bekannt. Noch erblickte man auch hier das wahre Heil im geschichtlichen Roman und in Versdichtungen verwandten Gepräges.

Dichterische Vergegenwärtigung deutscher Vorzeit war vor 1870 den Deutschen immer werter geworden. Sie mußte nach 1870 um so mehr einen neuen kräftigen Gefühlston finden, da der Deutsche sein neues Reich wie eine Wiedergeburt mittelalterlicher deutscher Größe empfand. Gustav Freytag setzte von 1872 bis 1880 in dichterische Erzählung um, was ihm aus seinen „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“ aufgegangen war: die kulturgeschichtliche Entwicklung des Deutschtums. Gleichzeitig mit Zola, der in seinen „Rougon-Macquart“ seit 1871 das Geschick einer weitverzweigten Familie innerhalb weniger Jahrzehnte an ihren einzelnen Gliedern nach den wissenschaftlichen Vorstellungen von Vererbung und Anpassung aufzuzeigen sich mühte, wagte sich Freytag an die noch bedenklichere Aufgabe, durch Jahrhunderte den Gang eines Geschlechts zu verfolgen und in dessen Gliedern typische Vertreter ihrer Zeit zu erfassen. Seinem bürgerlichen Standpunkt entsprach es, ein Geschlecht, das im 19. Jahrhundert zu schlichter bürgerlicher Arbeit sich bekehrte, von germanischen Fürsten abstammen zu lassen. Es hätte mächtigerer dichterischer Kraft bedurft, als dem alternden Erzähler zu Gebote stand, diesem Entwicklungsgang nicht die Wirkung eines Abstiegs zu leihen. Freytag lieferte gegen seinen Willen den Beweis, daß die Kunst bei überbescheidener Einschränkung auf das Tüchtige, Brave, Einfache, bewußt Philisterhafte bürgerlich arbeitsamer Haltung zuletzt zu kurz kommt. Von einem schwunghaften Eingang, in dem sich wirkungsvoll die Almannenschlacht von Straßburg abspiegelt, gleitet die lange Wanderei der

„Ahnen“ allmählich hinab ins Gewöhnliche. Das konnte einer spätern Zeit nur von neuem Flucht vor dem Trivialen empfehlen.

Den Geschichtsforschern wurde es bald zur lieben Gewohnheit, ihr Wissen in Romane hineinzutragen. Felix Dahn würzte seinen Trank kräftiger als Freytag; er holte die Zutaten aus Frankreich. Sein Hauptwerk „Ein Kampf um Rom“ (1876) möchte zwar die beste Kraft aus der Verwandtschaft schöpfen, die dem Verfasser aufgegangen war zwischen den Schicksalen der Goten der Zeit Justinians und dem Kampf der Österreicher seiner eigenen Zeit um Italien. Die Menschen des Buchs, ihre Sprache, ja die ganze Wortgebung ruhen indes auf einer seltsamen Verquickung germanisch gemeinter Heldenhaftigkeit mit den Bräuchen des Pariser Feuilletromans. Aus der Vorratskammer Sues stammt die erfundene Hauptgestalt, ein dämonischer Verbrecher. Erregen kann das immer noch. Es ist nicht so ermüdend langweilig wie Georg Ebers' Manier, Menschen fernster Vergangenheit, zunächst aus ägyptischer Welt, unbedenklich die Gefühle und Wünsche der Gegenwart unterzuschieben. Zwei Jahre vor Ebers' frühem erstem Versuche hatte Gustave Flauberts Roman „Salammbô“ (1862) künstlerisch den unüberbrückbaren Gegensatz karthagischer Vergangenheit und unseres Lebensgefühls versinnlicht. Das war der Gegenpol von Scotts Kunst, an rechter Stelle den engen Zusammenhang von Einst und Jetzt zu nutzen; es ist eine künstlerische Notwendigkeit, wenn geschichtliche Stoffe aus weitester Ferne dichterisch zu formen sind. Dem geschichtlichen Dichten deutscher Professoren, das um 1880 blühte, wurde im Gegensatz zu Flaubert liebe Gewohnheit, den Lesern vorzutäuschen, die großen Persönlichkeiten ältester Geschichte seien bei Licht besehen nicht wesentlich anders geartet als Nachbar Hinz und Kunz.

Scheffels ironischer Humor hatte sich allerdings auch in verwandten Gleichstellungen gefallen. Es blieb der sangesfrohen Bußenscheibenlyrik von Julius Wolff und Rudolf Baumbach, die sich auf Scheffel berief, vorbehalten, das lässige geistige Gehaben einer materialistisch abgestumpften Zeit den Deutschen der Vergangenheit zuzumuten. Wolff spielte sich in Darstellungen aus der Gegenwart auch gern als lebenskundiger kühler Spötter auf. Kunstvoller beichtete Eduard Griesebach das seelische Ringen des Weltmenschen der Zeit. Er suchte Erlösung von der Pein und von den Freuden sinnlicher Genußsucht, hatte aber auch genug Kraft, echte Sinnlichkeit in seinen Versen aufglühen zu lassen. Aber auch er maskeerte sich, dem Zeitgeschmack entgegenzukommen, als „Neuer Tannhäuser“ (1869). Gesinnungstüchtig aber duldsam schrieb in fühlbarem Anschluß an Scheffel und Freytag der Katholik F. W. Weber die langen Strophenreihen seines epischen Gedichts „Dreizehnlinden“ (1878), fest im westfälischen Heimatboden wurzelnd wie die Dörste, als Künstler ihrer Ursprünglichkeit nicht gewachsen. Er mied es, den erfundenen mittelalterlichen Stoff durch zeitgemäß geistreich schillernde Zutaten zu würzen.

Friedrich Theodor Vischer nahm das Gebaren der geschichtlichen Dichter schon 1879 in der Pfahldorfgeschichte „Der Besuch“, die er seinem Buche „Auch Einer“ einfügte, witzig aufs Korn. Der junghegelische kundige Ergründer ästhetischer Fragen bot mehr als treffende Verspottung. Er legte den Finger auf die

gefährlichen Stellen, die von jeder Verdeutlichung vergangenen Seelenlebens zu überwinden sind. Er tat zugleich hier wie in einzelnen seiner Gedichte kühn den Schritt ins Groteske. Wiederum hatte es im Zuge einer gewollt bürgerlich-schlichten Zeit gelegen, die tollen Sprünge der Groteske zu meiden. An ihrer Stelle nahm man willig das absichtlich läppische höhern Witzsinns hin. Wischers Roman „Auch Einer“ bezeugt den Zusammenhang mit Jean Paul auch in dem Verzicht auf alle Angst vor dem Widerlichen und Qualenden grotesker Schilderung. Der Held des Romans führt seinen Kampf gegen die „Lücke des Objekts“ (die Wendung wurde rasch zu einem geflügelten Wort) nicht sauberer und zaghafter, als Jean Pauls Doktor Ragenberger den Reiz des Ekelerregenden auskostet und auskosten läßt. Der Roman hat gleichzeitig Spannweite genug, seine aphoristisch lockere Gestalt gewährt zugleich die Möglichkeit, von heißer und tiefsaufwühlender Leidenschaft zu berichten und ein starkes erziehlisches und kulturforderndes Bedürfnis zu befriedigen. Nur einmal entgleist er ins französisch Schauerromanhafte.

Ein Meister der Groteske in Wort und Bild zugleich war seit der Mitte der sechziger Jahre den Deutschen in Wilhelm Busch geschenkt worden. Sie übersehen vorläufig die geheimen Tiefen seiner Kunst und erblickten in ihm bloß einen begabten Fortsetzer von Heinrich Hoffmanns drastischem Kinderbuch „Struwelpeter“, das seit 1845 seine schier unverwundliche Wirkung betätigte. Busch überholt die Neigung des „Struwelpeters“, grotesk mit Leben und Tod zu spielen, um Beträchtliches. Er steigert dessen Kunst der knappen dichterischen und zeichnerischen Gebärde, er erhebt sich in einer Zeit weitschichtiger Wirklichkeitsabzeichnung zu ungewohnter Fähigkeit, mit wenigen Worten und mit noch weniger Linien Züge des Lebens unvergeßlich auszuprägen. Er ist Meister eines sparsamen, auf das Bezeichnendste eingeschränkten Ausdrucks, der durch geringfügige Verschiebung gegensätzlichste Wirkungen erzielt. Seine Verse und seine Zeichnungen wahren dauernd die Haltung des Epigramms. Mit den großen Epigrammatikern der Weltliteratur wetteifert er in Schärfe und Herbigkeit der Kritik, die er an seiner Zeit übt. Der übeln Rehrseite des bürgerlichen Wesens hielt er erbarmungslos den Spiegel vor. Die durchgehenden Züge einer äußerlich unanfechtbaren, innerlich unsittlichen Moral holte er mit noch sicherem Griff aus den Menschen seiner Zeit heraus, als es einst den „Xenien“ oder der Satire der Romantik im Kampf gegen die Scheinsittlichkeit der Aufklärung des ausgehenden 18. Jahrhunderts geglückt war. Nicht umsonst hatte man inzwischen das Treiben der Menschen genauer beschauen gelernt. Gerade weil er Pessimist war und daher menschliche Schwächen nur feststellen wollte, die Menschen hingegen so wenig wie die ganze Welt für verbesserungsfähig hielt, nahm er seiner Satire vernichtende Schärfe und blieb er innerhalb der Grenzen seines Humors.

Die Kunst der sparsamen Gebärde, die in Buschs Schöpfungen waltete, ging nur einer spätern Zeit auf, die Gleiches nicht wie von Busch lediglich zu Zwecken der Komik verwertet sah. Vorläufig war noch für lange ein Formwille am Werk, der sich an der Fülle der Striche nicht ersättigen konnte. Er sollte im Naturalis-

mus seine höchste Stufe ersteigen. Eine der ersten Ankündigungen einer gegenteiligen Formabsicht entstand kurz vor dem Erwachen des deutschen Naturalismus in den Werken des Schweizers Konrad Ferdinand Meyer. Sie führten zugleich geschichtliche Dichtung wieder aus den Tiefen der Unkunst des Professorenr Romans empor.

Nicht auf den ersten Schlag traf Meyer die Knappheit des Ausdrucks, der er später besonders in seinen Versdichtungen immer rückhaltloser huldigte. Seine ersten dichterischen Versuche blieben sogar vieltöniges Wort- und Reimgeklänge. Selbst auf seiner Höhe glückte ihm nicht, bei erster Niederschrift auch nur von ferne seinem künstlerischen Ziele nahezu kommen. Selten dürfte ein anderer Dichter gleich mühsam und durch gleich unermüdliches Umschreiben und Umformen zur endgültigen Gestalt seiner Schöpfungen gelangt sein. Ja man mag darüber streiten, ob Meyer in der immer wieder neuansetzenden Umwandlung und Verdichtung seiner Balladen nicht gelegentlich zu weit gegangen ist. Zum erstenmal traf er den Erzklang seiner Verse in der schlagkräftigen Gedichtfolge „Hutten's letzte Tage“ von 1871. Ein deutscher Schweizer, dessen Jugendbildung fast ausschließlich unter französischem Einflusse gestanden hatte, bekannte sich in dieser Dichtung von dem deutschen Kämpfer Hutten zum Deutschen Reich, das ihn durch sein Neuerstehen aus unsicheren Dichterträumen zum zielgewissen Dichter erweckt hatte. Er besang in Hutten den Deutschen und den Gegner des Katholizismus. Fortan kehrte er gern wieder zurück zu Vorgängen aus der Geschichte der Reformation und ihrer Gegenbewegungen. Vom Standpunkt des Schweizer Reformierten sah er die Dinge, dem Papsttum und den Jesuiten stellte er sich entgegen. Allein künstlerische Schöpferfreude zwang ihn, auch Persönlichkeiten zu begreifen, denen sein Glaube abhold war. Die italienische Welt der Renaissance, die zum guten Teil eine Welt des Papsttums ist, ging ihm in ihrem schwerfaßlichen, deutsches Gemüt sonst bedrückenden Wesen auf.

Nach den wenigen Ansätzen älterer Deutscher, wie Ludwig Tieck's, hatte 1860 der Basler Jakob Burckhardt in seiner „Kultur der Renaissance“ die Seele des Renaissance-menschen bejahend zu deuten versucht. Meyers Dichtung setzte in künstlerische Gebilde um, was von Burckhardt gedanklich erfaßt worden war. Die Renaissance bot dem Schweizer Dichter gleichzeitig die Ausdrucksform, die seinem Formwillen entsprach: strenge Geschlossenheit, Sachlichkeit, Verzicht auf reichen Wortschmuck, ebenmäßige Gliederung, verhaltene Kraft, feierliche Haltung. In solchem Geiste formte am Ende des 15. Jahrhunderts Verrocchio sein Denkmal des Feldherrn Colleoni. Mit der klaren und knappen Sachlichkeit italienischer Erzählung und Lyrik der Renaissancezeit wirkt Meyer minder durch Phantasie als durch Kraft. Er meidet Zergliedern der Seele, verrät das Innenleben seiner Menschen lieber durch die Gebärde oder durch ein jähhervorbrechendes Wort. Das Renaissancegefühl, das in Meyer lebendig geworden war, widersprach seiner Umwelt, auch der Kunst Meister Gottfried Kellers, seines nächsten Nachbarn. Für Keller wiederum war Meyers Gestalten zu sehr „Prosa“. Meyers Gegensatz zu seiner Umwelt ließ seinen geschichtlichen Erzählungen und

Gedichten wie von selbst die echt künstlerische Wirkung, die von Flauberts „Salammbô“ angestrebt worden war. Meyers geschichtliche Menschen erscheinen — ganz anders als die Gestalten des deutschen geschichtlichen Romans — wie Persönlichkeiten aus einer fernen Welt. Der Lockmittel des Schauerromans entriet er. Der geschichtlichen Dichtung ward auf deutschem Boden durch Meyer eine adlige Größe und Weihe geschenkt, die hier auf Scotts Wegen kaum erreicht worden war.

Nur eine einzige geschichtliche Erzählerin war unmittelbar nach 1870 auf Scotts Wegen zu starken und echten Kunstwerken gelangt: Luise von François. Wieder einmal holte geschichtliche Dichtung ihr Bestes aus dem Zusammenhang mit engumgrenzter heimatlicher Erde. Eine Tochter des einstigen Kurfürstentums (als sie zur Welt kam, waren nur zwei Jahre verflossen, seitdem ihre engere Heimat von Sachsen an Preußen gefallen war) berichtete Schicksale von Menschen ihres Landes aus junger geschichtlicher, besonders aus napoleonischer Zeit. Wie ihre große Vorläuferin Annette von Droste ließ sie diese Schicksale in der Scholle wurzeln, auf der ihre Menschen geboren sind. Ihre Erzählung von „Frau Erdmuthens Zwillingssöhnen“ (1872) ist schlechtweg der sächsische Roman der Befreiungskriege. Wie Meyers Novellen sind viele ihrer Erzählungen, auch die umfangreichen, einem Rahmen eingefügt. Der eigentliche Bericht wird einer Persönlichkeit überlassen, deren Eigenheiten den Ton, ja die Sprachgebung bestimmen. Sittlich streng führt die François entweder zu kraftvoller Selbstüberwindung oder läßt den Schwachen, der Gleiches nicht leisten kann, zugrunde gehen. In ihrer „Letzten Redenburgerin“ (1871) schuf sie eine der herbsten Frauengestalten, die jemals aus der Hand einer Dichterin hervorgingen. In dieser verzichtenden Herrschernatur läßt sich so viel von dem eigenen Erleben der François ahnen, daß der Dichterin leicht unweibliche Härte zugemutet werden könnte, wenn nicht hier wie sonst ungebrochene Freude an leichtbeschwingter, lieblicher, hingebungsvoller Weiblichkeit hell aufleuchtete. Bewundernd blickte zu der ältern Genossin die Ebner empor, ihr verwandt in der seelischen Haltung, gedämpfter sowohl in der Zeichnung des einen wie des andern Poles frauenhaften Gebarens, noch zurückhaltender in der Kundgabe ihres seelischen Anteils an ihren Gestalten und an deren Schicksalen.

Luise von François hätte von den geschichtlichen Vorgängen Sachsens im Zeitalter Napoleons schwerlich so unbefangen erzählt, wenn das Königreich Sachsen nicht in den Kämpfen der Jahre 1870—71 zu ungebrochenem deutschem Reichsgefühl gelangt wäre. Doch noch fehlte nach dem Schweizer Meyer und der Kurfürstin François der Dichter, der nicht wie Freytag oder die Erzähler der geschichtlichen Professorenromane das neue deutsche Lebensgefühl in ferner mittelalterlicher oder noch fernerer Spiegelung dargeboten hätte, sondern dem neu erwachten und neugestärkten Bewußtsein des preußischen Staates und vor allem des märkischen Junkertums im Bilde der Geschichte gerecht geworden wäre. Preußen hatte ja das neue Deutsche Reich geschaffen; es war das Symbol und der Wegweiser des neuen Reichsgefühls; aus dem märkischen Junkertum war

Bismarck hervorgegangen. Der erste Träger des neupreußischen Bewußtseins in deutscher Dichtung erstand endlich in Ernst von Wildenbruch.

Als kurz nach 1848 Christian Friedrich Scherenberg seine epischen Sänge von preußischen Siegen begann, stand die Stimmung der Zeit ihm hemmend im Wege. Von „Hohenfriedberg“ konnte er nach 1866 noch aus neubelebtem Stolz auf preußische Waffentaten berichten. Wildenbruch aber sprach erlösende Worte im rechten Augenblick, als 1874 und 1875 sein kraftvolles Temperament und seine prächtig tönende Wortkunst sich in den Heldenliedern „Bionville“ und „Sedan“ zum erstenmal ausdrückten. 1882 begann er mit den „Karolingern“ gleiche Mittel an die Eroberung der Bühne zu wenden. Voreilige erblickten in ihm einen wiedergeborenen Schiller, ja Heinrich von Kleist. Gewiß teilte er mit Schiller die Fähigkeit, durch machtvolle Worte an entscheidender Stelle der Bühnenwirkung zu Hilfe zu kommen, mit Kleist das starke und echte völkische Pathos. Doch nur eine Zeit bitterster Armut an echter Tragik, eine Zeit, die bestenfalls ein wohldurchdachtes Gedankendrama wie Adolf Wilbrandts „Meister von Palmyra“ (1889) hervorbringen konnte, eine Zeit vollends, die von Hebbel nichts mehr wußte, mochte die äußerliche Zusammenheftung kräftiger Augenblickswirkungen übersehen, die durchweg die Dramatik Wildenbruchs bezeichnet. Der Gedanke, der ein Drama Wildenbruchs vorgeblich trägt, und die tatsächlichen Bühnenvorgänge fallen weit auseinander. Schlagworte werden verkündigt, setzen sich aber in der Handlung so wenig durch wie bei Gutzkow. Von den Rozebue, Raupach, Laube unterschied dieser Schöpfer dankbarer Sprech- und Spielrollen sich nur durch die Wucht seines persönlichen Anteils. Er wirkte am unwiderstehlichsten, wenn märkisches Junkertum im Dienst seines Fürstenhauses oder im Widerstreit zu ihm zu vergegenwärtigen war. Stücke wie Wildenbruchs „Quigows“ (1888) entsprachen dem Lebensgefühl vor allem der Preußen aus Bismarcks Zeit. Das war auch bewegter und bestechender als die herbe Kunst des Frühnaturalismus. Der Naturalismus sorgte nicht mit scharfen Worten der Abwehr. Wildenbruch blieb die Antwort nicht schuldig, konnte sich indes seinerseits einzelner Zugeständnisse an die neue Richtung nicht enthalten. Sie widersprach seiner politischen Gesinnung zu sehr, als daß eine Versöhnung zustande gekommen wäre. Seine Gegner übersahen nicht ohne Ungerechtigkeit die Vorzüge des Erzählers Wildenbruch, der weniger geräuschvoll und mit wesentlich besserer Folgerichtigkeit als in seinen Bühnenwerken Seelenvorgänge Jugendlicher versinnlichte. Sein preußisch soldatisches Staatsgefühl stand ihm auch hier beflüssigend bei.

Als einer der ersten wies Theodor Fontane auf Wildenbruchs künstlerische Schwächen hin. Der Abkömmling französischer Auswanderer stand an treuer Liebe zu Preußen hinter Wildenbruch nicht zurück. Seine frühgeübte Kunst balladenhaften Sangs, fähig, Schöpfungen von echter Volkstümlichkeit zu erbringen, bewährte sich mit ungebrochener Kraft, als von den Helden der Jahre 1870—71 zu berichten war. Würdiger Nachfolger von Willibald Alexis, erzählte er in Romanform von den Jahren 1812 und 1813. Noch besser bezeugten seine „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ (1862—81), wie gut nach

langem Aufenthalt in England er Land und Leute seiner Heimat in ihrer Sonderart zu erfassen verstand. Dem märkischen Junkertum sah er, ruhiger und gelassener als Wildenbruch, heimlichste Züge ab. Ihm war überdies die Poesie Berlins lebendig geworden, weil im besten Sinn des Wortes ihm Flucht vor dem Trivialen fernlag. Zum rechten dichterischen Ausdruck gelangte all das erst in Fontanes Alter. Auch Konrad Ferdinand Meyer ließ nur spät seine Stimme ertönen, selbst Keller formte Frühentworfenenes erst am Ende seines Lebens, Marie von Ebner brauchte Jahrzehnte, ehe sie die Hemmnisse überwand, die ihr durch Geschlecht und Geburt in den Weg gelegt wurden. Allein selbst in solcher Nachbarschaft bleibt es wunderbar, daß Fontane den Siebzig nahe war, als er den entscheidenden Schritt zu einer neuen Kunst tat. Und zwar in einer Zeit, als die Jugend nach verwandten Zielen zu streben begann. In allmählichem Vorwärtsschreiten war er seit der Erzählung „L'Adultera“ von 1882 zu einer Form des Romans gelangt, die den Wünschen des Naturalismus entsprach, nicht in eifrigem Anschluß an die ausländischen Vorbilder, nach denen sich die Jüngsten damals bilden wollten, sondern in folgerichtiger Ausgestaltung der Erzählungskunst, die er sich Schritt für Schritt erobert hatte, vor allem in immer reinerer Entfaltung des Persönlichen, das in ihm bestand, und in neuartiger Erfassung seiner Umwelt. Er entdeckte die Merkmale, die dem Berlin des ausgehenden Jahrhunderts seinen eigenen Ton schenkten. Die Jugend legte die bange Scheu vor dem scheinbar Unästhetischen ab, sie wagte sich an gesellschaftliche Erscheinungen, die bisher ängstlich verschleiert worden waren. Fontane hatte sich gleicher Scheu aus eigener Kraft entschlagen und berichtete von Dingen, deren Nennung in guter Gesellschaft verboten war, weil (wie er es der Hauptgestalt seines letzten Romans zubilligt) er sich selbst als Mensch empfand und seiner eigenen Schwäche stets bewußt war.

Die Erzählungen „Irrungen, Wirrungen“ von 1888 und „Etine“ von 1890 schöpften das Menschlich-Schöne aus, das in dem ungesetzhichen, rasch vorübergehenden Bund des jungen Berliner Lebemenschen mit einem Mädchen niedern Standes sich bergen kann. Sie adelten das „Verhältnis“, nicht in eifervoller Abwehr ungerechter Scheinsittlichkeit, aber mit fühlbarer Betonung des Gegensatzes eines freien Herzensbundes und der üblichen konventionellen Ehe. Sie eröffneten die Bahn für ungezählte Abstufungen in der Vergegenwärtigung „süßer Mädels“. „Effi Briest“ (1895), einer der feinfühligsten Ehebruchsromane der Weltliteratur, verteidigt nicht ein unsühnbares Vergehen, aber er gräbt die Wurzel von Vorgängen auf, die dem eiligen selbstgerechten Betrachter unverzeihlich, in Fontanes Beleuchtung fast notwendig, mindestens kaum vermeidbar erscheinen. Fontane teilt mit Keller die Fähigkeit, Menschliches zu verstehen, das den meisten unverständlich und verwerflich vorkommt. Er verspottet, minder herb als Keller und mit behaglicherem Lächeln, die Gerechten, die sich gern mit wohlklingenden Worten über ihre eigenen Schwächen wegtäuschen. Die gefühlseelige Kapitalistin „Frau Jenny Treibel“ (1892) mit ihren idealistisch getönten Worten und mit der Angst um ihren Geldbeutel wird von Fontane künstlerisch liebevoll gemalt, ohne daß die ironische Beleuchtung verloren ginge.

Dem Zuge der kommenden Zeit entsprach Fontanes Fähigkeit, die Dinge sich selbst aussprechen zu lassen. Fontane ist Meister reichabgetöntem Gesprächs. Wohl reden seine Menschen immer fontanisch, aber vom urwüchsigen Worttausch des Berliner Volks bis zum geistreichen Geplauder des Weltmannes und besonders der Frau von Welt geht es bei ihm in wohlabgestufter Steigerung empor. Das reine Erzählen weicht dabei zurück hinter fast dramatischer Bewegtheit der Wechselrede. Das entsprach den Wünschen Spielhagens, die dem jüngern Geschlecht um so mehr zum Gesetz wurden, weil ja der Verzicht auf die Vorrechte des deutenden und ergänzenden Erzählers dem mehr und mehr obsiegenden Wunsche entgegenkam, künstlerisch nur durch eine Folge von Eindrücken zu wirken. Das fühlbare Gestalten des Erzählers wurde aufgegeben zugunsten scheinbar absichtsloser Abspiegelung des Augenblicks. Solcher Impressionismus lag Fontane im Blute. Er entsprach auch seiner Neigung zu lockerem Aufbau. Am besten ist sie in der Familiengeschichte „Die Poggenpuhls“ (1896) zu beobachten. Fontanes letztes Werk „Stechlin“ (1899) erschließt in solcher Gestaltungsweise geheimste Tiefen der Menschenseele und spiegelt am vollkommensten das Gefühlsleben des alten, zu verklärender Reife emporgestiegenen Fontane.

Hinter Fontane blieben Erzähler wie Adolf Wilbrandt oder Richard Voß zurück, die noch nach seinen ersten Berliner Romanen auf Heysses, ja auf Spielhagens oder gar Guckows Wegen gingen. Fontane hatte wirklich Neues zu sagen. Eine Fülle von Aufgaben, die sich die Jugend nach ausländischem Vorbild stellte, wurde von ihm wie spielend gelöst. Die Formung der Werke seines Alters wies in die Zukunft. Und indem er das neue Berlin nach seinen verschiedenen Gesellschaftsschichten als erster in Dichtung umsetzte, leistete er für Deutschland, was für Paris mit weit beträchtlichem Aufwand an Kraft und in größerem Umfang ein Lehrmeister deutscher Jugend, Emile Zola, tat. Der Greis Fontane verstand die Strebungen der jüngsten seiner deutschen Berufsgenossen nicht nur besser als die große Mehrzahl, er zeigte der Jugend auch, wie sie ihre künstlerischen Absichten zu erreichen vermöchte. Er hätte ihr beweisen können, daß sie minder ängstlich auf eigenem, auf heimischem Boden weiterbauen durfte, daß sie nicht nötig hatte, schlechtweg in die Schule des Auslands zu gehen. Doch der Deutsche, der längst gewohnt war, keinen künstlerischen Schritt zu tun, ehe er dessen Wert an der Kunst der Welt gemessen hatte, nahm damals auf Jahre hinaus, ja bis in die Gegenwart den übeln Brauch an, sein eigenwüchsiges Schaffen nur dann für vollwertig zu halten, wenn es durch ein ausländisches Schlagwort sich rechtfertigen ließ.

Viertes Kapitel

Vom Eindruck zum Ausdruck

Die Entwicklungsbahn

Im Herbst 1889 begann die Berliner „Freie Bühne“, die im Frühjahr gegründet worden war, ihr öffentliches Wirken mit einer Aufführung von Ibsens „Gespenster“. Ibsen war schon früher in Deutschland gespielt worden. Gleichwohl war es eine kühne Tat, den Zuschauern ein Stück zuzumuten, das für eine unerträgliche Ausgeburt des rücksichtslosesten Naturalismus galt. Als bald darauf Hauptmanns erstes Drama „Vor Sonnenaufgang“ von der „Freien Bühne“ gebracht wurde, kam es wirklich zu einem Meinungskampf, wie ihn seit den ersten Aufführungen von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ deutsches Land kaum erlebt hatte.

Das deutsche Publikum und besonders die Theaterbesucher hatten den Zusammenhang mit der eigenen großen Vergangenheit fast völlig verloren. Auch von den berechtigten Nachfolgern Hebbels und Ludwigs ahnte man noch sehr wenig. Keller begann langsam eine Gemeinde um sich zu sammeln. Wohl wußte man, daß in Rußland, in Frankreich und im skandinavischen Norden Neues am Werke war. Allein vorläufig bekreuzigte man sich vor solch vermeintlicher Unkunst und rühmte sich, dank dem angeblichen Idealismus gleichzeitiger deutscher Dichtung nicht sittlich ebenso tief gesunken zu sein wie die Schmutzdichter des Auslands.

Die neue Entwicklung der deutschen Dichtung, die um 1885 einsetzte, war wesentlich bedingt durch das Verhalten des deutschen Publikums der Zeit. Sobald im Gegensatz zu ihm die deutsche Jugend sich entschlossen hatte, den Wettkampf mit den neuen Schöpfungen des Auslands aufzunehmen und der erstarrten und abgeblaßten Dichtung ein Ende zu machen, die in Deutschland den Markt beherrschte, schien es, als ob alles Heil nur im Ausland zu finden sei. Die Brüder Heinrich und Julius Hart begannen 1882 „Kritische Waffengänge“ gegen die neuern deutschen Dichter, die ihres Erachtens nicht vorwärtsgeführt, nur gehemmt hatten, zumal gegen Spielhagen. Eifervoll stritt die Jugend gegen die Abgötter des Publikums, aber auch sie wußte von den heimischen Meistern, auf deren Arbeit sie hätte fußen können, so gut wie nichts. Mit Staunen liest man heute in den Kampfchriften der Neuen von 1890, für wie bettelarm damals deutsche Dichtung galt. Es herrschte die Ansicht, ganz Unerhörtes müsse im Sinn des Auslands entstehen, als hätten Hebbel, Ludwig, Keller und ihre Gesinnungs- genossen nie gewirkt und nicht seit beträchtlicher Zeit an sich und an ihre Gestaltungen ähnliche Anforderungen gestellt wie die Meister des Auslands. So konnte

der Wahn aufkommen, der neue Naturalismus sei dem Ausland allein abzulernen und nicht vielmehr nur eine Weiterbildung und letzte Steigerung des Realismus, den sich auch Deutschland längst erobert hatte. Weil die deutschen Bühnen nur minderwertige heimische Ware brachten, lernte man von Ibsen, was von Hebbel zu lernen gewesen wäre. Und weil der Weg von Spielhagen oder gar von den geschichtlichen Romanen zu Zola, Dostojewski und Tolstoi sehr weit war, übersah man so Keller wie Ludwig. Ferdinand Avenarius, der 1887 seine Zeitschrift „Der Kunstwart“ begann, führte als einer der ersten mit fester Hand und ohne Ungerechtigkeit gegen die Neuen zu rechter Anerkennung des Wertvollen unter dem ältern deutschen Besitz.

Vorläufig bleibt es noch eine Aufgabe, die der Lösung harret und deren Lösung verdienstvoll wäre, genau zu bestimmen, wieviel um 1890 für ausschließliches Eigentum des Auslands galt, was tatsächlich auf deutschem Boden erreicht, ja längst gewonnen war.

Selbstverständlich hatten die großen Ausländer auch Neues zu sagen, führten sie den Deutschen künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten zu, die in der deutschen Literatur noch nicht voll erbracht worden waren. Seit dem Hingang Hebbels und Ludwigs war die Welt weitergeschritten; neue Formen des Erlebens hatten sich aufgetan und waren — das ist gewiß — vom Ausland früher künstlerisch bewältigt worden als von deutschen Dichtern. In Ibsen und in dessen Nachbarn fand der Deutsche viel, was er daheim kaum in gleicher Fassung hätte antreffen können. Sicherlich lockte gerade dieses Neue zur Nachbildung. Allein zunächst blieb die deutsche Arbeit, die sich am Ausland bildete, mehrfach an Außerlichkeiten hängen, die auch ohne den großen Aufwand von Ankündigungen und Kampfworten sich hätten gewinnen lassen. Das eigentlich Neue des sogenannten Naturalismus wurde spät in sauberer Scheidung genau erfaßt.

Nur aus der Ferne konnten überhaupt so grundverschiedene Dichter wie Zola, Ibsen, Dostojewski und Tolstoi, dann noch einige andere, deren Namen von den jungen deutschen Naturalisten angerufen wurden, für gleichwertige Größen und für Vertreter eines gemeinsamen künstlerischen Grundgesetzes gelten. Zola trieb den Gedanken der Brüder Goncourt, dem realistischen Roman Balzacs und Flauberts die wissenschaftliche Strenge biologischer Untersuchung zu leihen, im Sinn der jüngsten Naturwissenschaft weiter und machte Vererbung und Anpassung zur Grundlage ebenso gesellschaftlicher Entwicklung wie dichterischer Ergründung des Menschen und seiner Schicksale. Ibsens gesellschaftskritische Dramen, die er selbst nachmals mürrisch im Gegensatz zu dem Auferstehungstag seiner ältern Schöpfungen hinterlistige Porträtbüsten von nur vermeintlich schlagender Ähnlichkeit nannte, entwickelten in gewollter Wahrung wirklichkeitstreuen Ausdrucks die tragischen Möglichkeiten, die sich dem Sucher nach dem kommenden, aber noch fernen und ungreifbaren Dritten Reich auftun. Dostojewski bohrte sich tief hinein in die Seelengänge seelisch Belasteter. Auch Dostojewskis Menschen ringen nach einer bessern durchgeistigteren Zukunft. Sie möchten der Menschheit dienen, nicht wie ihre Umwelt sich nur immer mehr Bedürfnisse ausdenken. Tolstoi schuf in seinen Romanen ein Epos der ganzen großen

russischen Welt mit ungemeiner Fähigkeit, Menschen aller Gesellschaftsstufen und das vielgestaltige Land, auf und aus dem sich ihr Dasein entwickelt, im Wesenskern zu erfassen, zugleich immer mehr bemüht, mit Rousseau Flucht vor den Gefahren und dem Elend der Kulturwelt und Rückkehr zur Natur zu empfehlen. Fast nur in dem Einen trafen die Vier zusammen: ohne Scheu deckten sie menschliche Schwächen auf, zeichneten sie menschliches Elend ab, nahmen sie die schonenden Verschleierungen weg, mit denen die Welt bedeckt, was ihr Lebensbehagen stören könnte. Gemeinsam war ihnen demgemäß der Widerspruch zum Brauch der Welt, die Schärfe, mit der sie die bestehenden staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse beleuchteten, und der Ton der Anklage gegen eine Zeit, die sich willig wegtäuschte über die Gefahren, denen sie entgegenging, und über die Aufgaben, die sich in solch gefährlicher Lage stellten.

Dies Gemeinsame reichte indes nur zum geringen Teil an die eigentlichen künstlerischen Absichten und an die entscheidenden Züge der großen Dichter des Auslands heran. Trotzdem meinte die deutsche Jugend gerade durch Verurteilung der bestehenden gesellschaftlichen Zustände und durch ungeschminkte Abzeichnung menschlichen, sei's seelischen, sei's körperlichen Elends, ja durch das schrankenlose Bekenntnis eigener sittlicher Schwäche den hohen Zielen der Ausländer am besten nahekommen zu können. Besonders gern sprach sie von geschlechtlichen Dingen mit unerhörter Offenheit.

Der Widerspruch gegen die bestehenden staatlichen Zustände fand eine nachhaltige Stütze in der Lage der Sozialdemokratie. Die erfolglosen Kämpfe, die damals von Marr' Anhängern gegen die staatlichen Gewalten geführt wurden, hatten den Sozialdemokraten etwas von dem Heiligenschein des Märtyrertums geliehen. In der Dichtung hatte sich überdies die Parteinahme für den bürgerlichen Kapitalismus gründlichst ausgelebt. Die deutsche dichterische Jugend fühlte, freilich nur kurze Zeit, ganz sozialdemokratisch. Oder vielmehr: da Dichtern die folgerichtige Durchführung eines politischen Gedankens auf die Dauer kaum zuzumuten ist, da obendrein noch stärker als bei früheren literarischen Umstürzbewegungen diesmal Persönlichkeiten mittaten, die sich zigeunerhaft keiner gesellschaftlichen Ordnung einfügen wollten, ging es hinaus auf den schlechtthin verneinenden Wunsch völliger Beseitigung des Bestehenden. Wirklich trat an die Stelle sozialdemokratischer Ansprüche bei einzelnen bald das Glaubensbekenntnis des Anarchismus, wie es Stirner gepredigt hatte.

Diese letzte Wendung schien auch der Philosoph zu empfehlen, der, vielfach mißverstanden (er machte seiner Gemeinde rechtes Verstehen nicht leicht), durch mehrdeutige Schlagworte eine verwandte Umwertung aller Werte zu vertreten liebte.

Friedrich Nietzsche ist einer der sprachgewaltigsten Wortkünstler, die Deutschland jemals besessen hat. Auch Schopenhauer reicht da nicht an ihn heran. Dagegen ist Nietzsche im strengen Wortsinne weniger Philosoph als Schopenhauer. Logik und Erkenntnislehre berührte er nur beihin. Auch auf dem Gebiet der Metaphysik und der Sittlichkeit erstrebte er nicht strengwissenschaftliche Darlegung. Überhaupt ging er rasch über zu einer künstlerischen Ge-

stalt des Ausdrucks, die wohl kühnere Behauptungen, wichtigeren Mahnungen, nicht stichhaltigen Beweis zuläßt.

Er hoffte auf eine Entwicklung der Menschheit, die zugunsten des Egoismus sich vom Altruismus ablehnen und nicht allgemeine Gleichheit, sondern allgemeine Ungleichheit durchsetzen werde. Nur auf solcher Grundlage war sein sittliches Ideal zu verwirklichen: der Übermensch. Ihn verkündete sein meistgelesenes und wirkungsvollstes Werk „Also sprach Zarathustra“ (1883–91). Ein Aufruf zur Kraft, vorgetragen einem Geschlecht, das in Nietzsches Augen der Kraft entbehrte. Hätte Nietzsches Kraft indes bloß im Sinne der erfolgreichen Tat genommen, er hätte den Deutschen des neuen Reichs nicht so eifrig ihren Mangel an Kultur vorgeworfen. Ihn bedrückte nur alle geistige und sittliche Überbildung mehr als die Einseitigkeit roher Gesundheit. Er konnte daher zeitweise in der „blonden Bestie“ den Übermenschen suchen. Sein eigentliches Absehen aber ging auf Ganzmenschentum. Das Geistige sollte dabei nicht zu kurz kommen. So meinten es auch Anhänger Nietzsches wie Julius Langbehn oder die Gruppe um Stefan George.

Auch Nietzsches Abfall von Richard Wagner machte seine Forderung, den Menschen zu rücksichtsloser Betätigung der Macht zu erziehen, bekannter als seine geistigen Kulturwünsche. Er verdachte Wagner, daß dem Übermenschen Siegfried der Apostel des Mitleids Parsifal gefolgt war. Dieser Vorwurf legte nahe, in Nietzsches fortan nur noch den Anwalt der mitleidlosen blonden Bestie zu sehen. Darum lehrte sich später eine Welt, die wieder zur Heilslehre des Mitleids zurückstrebte, von Nietzsches ab. Desto eifriger huldigte eine wenig ältere Vergangenheit dem Übermenschen. Deutsche Dichter ließen das Schlagwort vom Übermenschen in vielfacher Abwandlung früh aus ihren Werken ertönen. Sie trafen auf empfängliche Ohren. Denn rasch begannen Nietzsches aphoristische Sprüche bei der Jugend von Mund zu Mund zu gehen. Die herrscherhaft überlegenen Gebärden, mit denen er die Minderwertigkeit der bürgerlichen Kultur seines Zeitalters anklagte, schienen ihn zum rechten Propheten der umstürzlerischen Jugend zu erheben. Daher nahm schon der junge Naturalismus ihn für sich in Anspruch. Nietzsches wahre Absichten wurden nur viel später erkannt und führten dann zu dichterischen Forderungen, die dem Geist des Naturalismus widersprachen, ebenso wie aus besserer Erfassung des wahren Wesens der großen Dichter des Auslands sich neue Wandlungen in der spätern deutschen Literatur ergaben.

Allen Mißverständnissen zum Trotz hat die Frühzeit des deutschen Naturalismus etwas von einem wehenden und erlösenden Frühlingssturm. Die schläfrige Gemessenheit des unmittelbar vorangehenden deutschen Literaturlebens wich einer wilden Bewegtheit. Ein Chaos, reich an Möglichkeiten, tat sich hoffnungsvoll und vielversprechend auf. Auch wer nicht ohne Bedenken den Jungen Gefolgschaft leistete, durfte doch hoffen, daß aus diesem Chaos eine neue Welt entstehen werde. War der Sturm und Drang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts nicht ähnlich chaotisch gewesen? Boten sich nicht sogar dem raschen Vergleich beider Bewegungen gemeinsame Züge in Menge dar? Die

dichterischen Umsturzzeiten, die auf den Sturm und Drang gefolgt waren und zu neuen Zielen geleitet hatten, waren ja gleichfalls so wenig wie die Jugendzeit Goethes bei Fragen der Kunst stehengeblieben. Eine völlige Erneuerung des deutschen Lebens schien sich anzukündigen.

Wer heute zurückblickt mit Augen, denen die lange Friedenszeit von 1871 bis 1914 zu einem Ganzen verschmilzt, muß zugestehen, daß mancher Blühtraum erfüllt worden, die Welt jedoch, die aus dem Chaos erstehen sollte, noch immer nicht geschaffen ist. Die künstlerische Bewegung, die um 1890 einsetzte, ist noch nicht abgelaufen. Chaotisch gärte es noch lange. Nur zeitweilig mochte es scheinen, als ob ein Abschluß erreicht und die Möglichkeit ruhigen Ausreifens eingetreten wäre. In rastlosem Vorwärtsdrängen ging es weiter. Von Beharren war keine Rede. Aber innerhalb der scheinbar unaufhaltbaren Bewegung zeigte sich kurz vor Beginn des Weltkrieges ein ganz neues Ziel. Es erhärtete, daß mindestens das Ende eines Teils der Entwicklungsbahn erreicht war. Abgeschlossen liegt dieser Wegabschnitt hinter uns. Er darf als Ganzes zusammengefaßt und der Kunst der Folgezeit entgegengestellt werden. Ihn kennzeichnet die Absicht des Beschauens, er zielt auf Empfänglichkeit des äußern und innern Sinns. Ganz anderes wurde alsbald angestrebt: Freischöpferisch wollte der Geist sich wieder betätigen.

Den großen und entscheidenden Gegensatz sollen die Schlagworte Impressionismus und Expressionismus ausschöpfen. Sie bleiben auch nach umständlicher öffentlicher Erörterung ebenso vieldeutig wie das andere gegensätzliche Schlagwortpaar: Eindrucks- und Ausdruckskunst. Fester läßt sich das Wesentliche erfassen, wenn eine Kunst, die ihren höchsten Wert in der Fähigkeit des „Treffens“ erblickt, von einer Kunst geschieden wird, die überhaupt nicht treffen will, sondern das Abbild der Wirklichkeit durch freie künstlerische Gestaltung ersetzt und ihr Lebensrecht in einer Tat des schöpferischen Geistes sucht.

Ausdruckskunst biegt mithin zielbewußt ab von der Richtung, die nicht bloß von deutscher Dichtung, sondern von der gesamten Kunst der europäisch-amerikanischen Kulturvölker im 19. Jahrhundert eingehalten worden war. In immer erneutem Anlauf hatte künstlerisches Gestalten sich der Wirklichkeit, d. h. der äußern Erscheinung der Welt, mehr und mehr genähert. Schärfer und schärfer sehen zu lernen, schien die Voraussetzung aller Kunstübung zu sein. Wie sich auf dem Wege von Goethe durch Romantik und Junges Deutschland zum Realismus der Zeit um 1850 innerhalb deutscher Dichtung die Annäherung an die äußere Wirklichkeit, die Schärfung der Beobachtung vollzog, wie trotz gelegentlichen Abwegen und Rückentwicklungen das Ziel näher und näher kam, hatte diese wie jede Darstellung der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts zu berichten. Der Naturalismus enthüllt sich in solchem Zusammenhang als neuer Anlauf in gleicher Richtung. Was unmittelbar auf ihn folgte, blieb, auch wenn es von ihm bewußt ablenkte, doch in seinem Kern nur Verfeinerung der Mittel des Treffens und Erweiterung des Gebiets, dessen Erscheinungen beobachtet und wiedergegeben werden sollten.

Freilich darf auch hier nicht übersehen werden, daß eine Entwicklung, die ihrem Ende zueilt, ebenso die letzten Folgerungen ihrer Absichten zieht, wie auch die kommende Bahn vorbereitet. Gerade weil die Mittel des Treffens sich gegen 1900 mehr und mehr verfeinerten, drängte sich allmählich die Frage auf, wieweit restlose Wiedergabe der Wirklichkeit überhaupt möglich sei. Mindestens entwerteten sich ältere Versuche des Treffens immer stärker. So kommt es, daß einzelne Stufen des ausgehenden Impressionismus dem Expressionismus seine Absichten vormwegzunehmen scheinen. Gleiches ist in Zeiten des Übergangs stets zu finden. Ein warmer Frühlingstag kann weit sommerlicheren Eindruck machen als ein unfreundlicher Anfang des Monats Juli. Dennoch erkennt der Kundige an untrüglichen Merkmalen, daß dort der Sommer noch nicht gekommen, hier der Frühling schon vorbei ist.

Verwandte untrügliche Anzeichen bestehen auch auf dem Gebiet der Kunst. Die Kunst will das Weltgefühl ihres Zeitalters zum Ausdruck bringen. Die schärfste gedankliche Umschreibung des Weltgefühls eines Zeitalters wird von der Philosophie geleistet. Anschaulicher stellt sich dieses Weltgefühl dar in den Werken der Kunst, begrifflich genauer offenbart es sich im philosophischen Denken. Ganz gleichgültig ist neben diesem tiefen innern Zusammenhang von Kunst und Philosophie die Frage, ob Kunst das Ergebnis oder die Voraussetzung weltanschaulicher Wandlungen ist. Mit Sicherheit dürfte sich im einzelnen Fall nur selten bestimmen lassen, ob sich eine neue Kunst aus einer neuen Weltanschauung oder eine neue Weltanschauung aus einer neuen Kunst ergeben hat. Um so bedeutsamer bleibt der Parallelismus beider Bewegungen. Im Gleichlauf treten eine Kunst und eine Weltanschauung, die das Weltgefühl einer und derselben Zeit mit ihren besonderen Mitteln ausdrücken, beinahe gleichzeitig die gleichen Entwicklungsstufen.

So begleitet auch den Übergang von Eindruckszu- zu Ausdruckskunst eine tiefgreifende Wandlung in der gedanklichen Erfassung der Welt. Die Kunst des Treffens entspricht im 19. Jahrhundert der herrschenden materialistischen Weltanschauung, die Kunst selbständiger, von der äußerlichen Wirklichkeit unabhängiger Betätigung des Geistes entspricht einem Wiedererwachen idealistischer Denkwünsche. Die Sinne haben dort zu entscheiden, hier nimmt der Geist die Zügel in die Hand. Beobachtung, die noch das Kleinste erfassen will, und zusammenfassende Überschau, Induktion und Deduktion, Ausgang vom Einzelnen und Ausgang vom Allgemeinen stehen einander gegenüber.

Idealistisch war die klassische deutsche Philosophie gewesen bis zu Hegel. Die gegenteilige Richtung schlug der Materialismus der Junghegelianer ein; sie blieb wesentlich gewahrt bis zum jüngsten Relativismus. Die Weltanschauung des nachhegelischen 19. Jahrhunderts ist grundverschieden von der Weltanschauung der Leibniz und Kant wie ihrer unmittelbaren Nachfolger. Im strengsten Sinn des Wortes verzichtete die nachhegelische Philosophie überhaupt auf Weltanschauung, sie leugnete die Möglichkeit, Erkennen und Wollen, theoretisches und praktisches Verhalten, Wissen und Sittlichkeit zu einer gedanklichen Einheit zu verschmelzen. Es bezeichnet den neuen idealistischen Geist der jüngsten Jahre,

daß er den Versuch einer solchen Verschmelzung wieder gebieterisch fordert. Die Philosophie des spätern 19. Jahrhunderts wollte überhaupt kaum noch Philosophie heißen, sie versagte sich vollends, ja sie verachtete alle Metaphysik. Jetzt ist der Wunsch nach philosophischer Führung, ist überdies das metaphysische Bedürfnis zu neuem Leben wiedererwacht. Gefordert und gesucht wird eine neue, in sich geschlossene Weltanschauung nach dem strengsten Sinn des Worts.

Dem Geist soll wieder die Herrschaft zurückgegeben werden, die ihm vom Stoff genommen worden war. Eindrücke des Weltkriegs haben solche Wünsche erweckt, zumal in der Jugend. Aber sie regten sich schon etwa seit 1900. Ältere wie Jüngere suchen heute nach neuen Wegen für den Deutschen wie für den Gegenwartsmenschen überhaupt. Der eigentliche Eröffner solcher Selbstbesinnung war Walther Rathenau. Sein Buch „Von kommenden Dingen“ (1917) möchte zeigen, wie der Geist Herr werden kann der Mechanisierung, die sich wie anderswo auch auf deutschem Boden gegen 1900 hin ergeben hat. Über Rathenau gingen jüngere Kulturkritiker hinaus, bemüht, die entscheidenden Lebensfragen der Menschheit von heute zu lösen.

Dringliche Notwendigkeit ist, der Gefahr zu begegnen, die durch die Wiedererweckung des Geistes entsteht. Wie Rousseau einst durch seinen Weckruf „Zurück zur Natur!“ die geistigen Errungenschaften der Welt bedrohte, so kann jetzt einseitige Vergeistigung zum Zusammenbruch einer technisch hochorganisierten Welt führen. Selbstzerstörungslust bemächtigte sich auch der Deutschen seit dem traurigen Ende des Weltkriegs. Sie zu bannen wurde wichtige Aufgabe der Zeit. Das Wiedererwachen des metaphysischen Bedürfnisses, an sich ein hoher Gewinn, soll nicht zu völliger Vernichtung der Gewinne einer unmetaphysischen Zeit führen.

Metaphysisches Bedürfnis bestand neben der materialistischen Grundrichtung auch im 19. Jahrhundert. Schopenhauers später Erfolg bezeugt ebenso wie die stattliche Gemeinde seiner Anhänger, daß ein Idealist auch um 1870 die Welt zu fesseln mußte. Nur bleibe unvergessen, wie beträchtlich weit ein Künstler, der gleich Wagner sich an Schopenhauer angeschlossen, von einem Expressionisten absteht. Die großen Scheidungen bewähren sich wesentlich auch da, wo scheinbar schlagende Ausnahmefälle vorliegen.

Wichtiger ist, die ganze Entwicklung und Wandlung an Goethe zu messen. Goethe ist ohne Zweifel ein Urvater des Realismus. Er steht jedoch zugleich so festen Fußes auf dem Boden des Idealismus der Philosophie seiner Zeit, daß Wendungen, in denen er der Kunst ihre Wege aufzeigte, wie Vorwegnahme der Schlagworte des kühnsten Expressionismus erscheinen können, wenn sie aus ihrem Zusammenhang und vor allem aus dem Zusammenhang seiner gesamten Kunstanschauung herausgelöst werden. Tatsächlich bedeutet Goethes Kunst eine geglückte Verknüpfung idealistisch gemeinter geistiger Betätigung mit der Fähigkeit, der Natur ganz nahe zu bleiben. Ihm schien es, als arbeite sein künstlerischer Geist wie die Natur selbst. Er war sich bewußt, daß Gleiches dem griechischen Klassizismus und nur diesem in ebenbürtigem Maße eigne. Daß die Blütezeit der griechischen Antike dem künstlerischen Treiben hohen

Wert beilegte, daß sie gerade durch diese Wendung mit anderer, vor allem mit altägyptischer Kunst in Widerstreit geriet, legte den Expressionisten nahe, eine künstlerische Haltung zu suchen, die grundsätzlich von der griechischen Antike abweicht, natürlich ebenso von Goethes Bahnen ablenkt.

Durch das Auftreten einer Kunst idealistischen Gestaltens und gewollten Nichttreffens war der Entwicklungsgang des Realismus vorläufig zu seinem Ende gediehen. Der Weg, den die Kunst vom Anfang des Naturalismus bis zum Erstehen des neuen Evangeliums gegangen ist, der Weg, der den Ausgang des Realismus bedeutet, der Weg des Impressionismus darf mithin schon heute als abgeschlossenes Ganzes gefaßt werden. Er liegt so klar vor unsern Augen und bietet so bemerkenswerte Haltepunkte, daß seine Beschreibung zugleich die beste Voraussetzung einer Charakteristik jüngster deutscher Literaturentwicklung darstellt.

Zweierlei ist für die Geschichte deutscher impressionistischer Dichtung entscheidend wichtig: der enge Zusammenhang mit dem Ausland und der enge Anschluß an die bildende Kunst. Das Ausland gibt den ersten Anstoß zum Betreten der neuen Bahn, es wird an späteren Haltestellen wieder angerufen, es dient noch zur Rechtfertigung neuer Wandlungen, wenn sie in der Heimat aus Eigenem sich vorbereitet haben. Richtiger indes wäre von einer Entwicklung zu reden, die sich innerhalb und außerhalb deutschen Landes in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und unmittelbar hinterdrein vollzieht, als dauernd neueste deutsche Dichtung zum Abklatsch ausländischer Kunst herabzudrücken, wie es durchaus nicht nur ein mißgünstiges Ausland tut. Nicht bloß die Mißverständnisse, die an der Entstehung des deutschen Frühnaturalismus beteiligt waren, ließen bald auf deutscher Erde etwas Eigenes und Eigentümliches erstehen, vielmehr setzte sofort eine selbständige Weiterentwicklung der ausländischen Kunstanschauungen hier ein.

Den wahren Sachverhalt verdecken auch die Schlagworte, mit denen die einzelnen Stufen jüngster deutscher Dichtung bezeichnet werden. Sie sind fast durchwegs ausländischer, vor allem französischer Abkunft. Doch selbst französische Dichtung prägte sie nicht aus eigenen Mitteln, sondern übernahm sie von der bildenden Kunst. Schon der Naturalismus Zolas berief sich auf bildende Kunst, zunächst auf die Malerei Manets. Fast während der ganzen folgenden Weiterbildung der Kunstanschauungen verharrte in Frankreich die Dichtung bei dem Versuche, der bildenden Kunst ihre fortschreitenden Sehemethoden abzulernen. Da die Frage des Treffens auch für den Dichter von höchster Bedeutung war, ließ er sich von dem bildenden Künstler belehren, dem in noch viel strengerer Bedeutung des Wortes die Fähigkeit seiner Sinne, die Welt aufzunehmen und in der Wiedergabe zu treffen, zum Problem wurde. Goethes unvergleichliches Auge schulte sich an der griechischen Antike. Die neue Dichtung wollte von den Malern ihrer eigenen Zeit sehen lernen und von ihnen die Hemmnisse erfahren, die rechtem Sehen im Wege stehen. Weil genaueste Wiedergabe der Welt auch den Dichtern höchstes Ziel war, durften sie sich billigerweise leiten lassen von den Trägern der Schwesterkunst, an deren

Schöpfungen rascher und sicherer zu erkennen ist, ob sie das Abbild der Welt treffen oder nicht. Schlichter und durchsichtiger stellten sich die künstlerischen Fragen, um die sich alles drehte, dem bildenden Künstler. Der Dichter vereinfachte sich seine Arbeit, wenn er die Methoden der Maler auf sein Gebiet übertrug. Freilich ergab diese Übertragung auch wieder die Möglichkeit neuer Verwicklung, mindestens einer Anpassung, die den eigentlichen Sinn leicht verfehlte.

Zolas Kunstlehre hat Greifbareres zu sagen als den vieldeutigen, ihm oft nachgesprochenen Satz, das Kunstwerk sei ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament. Der persönliche Anteil an der Schöpfung des Kunstwerks, der hier von Zola ausdrücklich zugegeben wird, sollte nach Zola nicht eine Betätigung der künstlerischen Phantasie sein. Wohl spielte dem feurigen Südfranzosen die eigene Phantasie vielfach den bösen Streich, seinem Schaffen sogar einen entscheidenden Zug zu schenken. Gewaltige symbolische Gesichte tun sich besonders gern am Schlusse seiner Werke auf. Zolas eigentliche Absicht war indes, dem Dichter wissenschaftliche Waffen zu leihen, die eine Betätigung seiner Erfindergabe überflüssig erscheinen ließen. Er holte diese Waffen aus Claude Bernards physiologischen Forschungen. Bewußt vertrat er den Standpunkt positivistischer Entwicklungslehre. Er war indes weit davon entfernt, wissenschaftlich ergründete Entwicklungsgesetze lediglich durch gedanklich erschlossene Einzelfälle zu veranschaulichen. Vererbung und Anpassung dienten ihm vielmehr bloß zu Wegweisen auf langen und mühsamen Wegen fleißigen Beobachtens und unermüdlichen Sammelns von Merkmalen. Gleich dem Freilichtmaler Manet legte er alles Gewicht auf Beobachtung, die von überkommener Vorstellung nicht im geringsten beeinträchtigt wird. Manet spielte die Eindrücke, die sich seinen Augen boten, gegen die Vorstellungen aus, gegen die vielfach getrübtten Erinnerungsbilder von ältern Eindrücken. Er warf der Malerei vor, daß sie nur aus überkommenen Vorstellungen schöpfe und darüber das rechte Sehen veräume. Eindruckskunst, Impressionismus hieß daher sein Ziel. Zola nahm diesen Wunsch auf und suchte ihn auf dichterischem Gebiet zu erfüllen.

Zugleich machten sich bei Manet wie bei Zola stoffliche Absichten fühlbar. Nach ihrer Meinung sah die bestehende Kunst nicht nur unrichtig, sie wollte vieles nicht sehen, und zwar aus falschem Schamgefühl. Zola forderte für die Kunst den ganzen Umkreis des Lebens, vor allem das Gebiet des Geschlechtlichen. Gerade diese stoffliche Eigenheit von Zolas Naturalismus ging ja den Deutschen am raschesten auf.

Schon bedeutete es einen Schritt, der über Zola hinausführte, wenn man versuchte, die neue Lehre von den Eindrücken, die nicht durch überkommene Vorstellungen getrübt waren, aus dem Bereich des Häßlichen, Widerwärtigen, Bedrückenden überzuleiten in eine minder unerquickliche Schicht des Lebens. Die Deutschen überließen solche Weiterführung, die noch immer mit den Entwicklungsgesetzen arbeiten konnte, zumeist den Franzosen. Mindestens geriet in Deutschland noch mehr als in Frankreich der Naturalismus, der nicht das Elend der niederen Gesellschaftsschichten vergegenwärtigte, nicht Armeleutpoesie war, leicht wieder in die Gleise längstgebräuchlicher Schilderung bürgerlichen Lebens.

Einen Schritt von größerer Tragweite, der über Zola hinausführte, beanspruchte Arno Holz zu tun, als er den „konsequenten Naturalismus“ verkündigte und durch die Formel erläuterte, die Kunst habe die Tendenz, Natur zu sein, sie werde Natur nach Maßgabe ihrer Mittel und deren Handhabung. Verzicht auf die physiologischen Gesetze lag unausgesprochen in diesen Worten. Das führte auch noch über Ibsen hinaus, der gleichfalls die Vererbung zu einer wichtigen Voraussetzung seiner Tragik machte. Holz meinte indes vor allem eine Erneuerung des Ausdrucksmittels der Wortkunst, des Sprachblutes. Hatte aber Zola nicht Gleiches geleistet? War ihm ein neuer sprachlicher Ausdruck nicht unerläßlich erschienen für die Wiedergabe von Eindrücken, die noch keiner in solchem Umfang gebucht hatte? In der Anwendung wurde aus der Lehre von Holz zunächst eine noch viel genauere, peinlich mikroskopische Wiedergabe von Eindrücken. Burschikos nahm er mit seinem Genossen Johannes Schlaf das Recht in Anspruch, einen Stiefelabsatz so eindringlich zu studieren, wie es Zola und andere an Bergwerken oder Fabriken versucht hatten. Holz und Schlaf wandten in ihrer Skizze „Papa Hamlet“ (1889) viele Zeilen an die Darlegung der nächtlichen Beleuchtung eines Proletarierzimmers und an deren wechselnde Erscheinung. Das Stoffgebiet Zolas verließen sie ja in ihren konsequent naturalistischen Werken überhaupt nicht. Ebenso verhielt sich zunächst Gerhart Hauptmann, der öffentlich aussprach, wie sehr er sich den Vorgängern Holz und Schlaf verpflichtet fühlte.

Auch die beiden Freunde meinten gleich Zola, daß ihre Beobachtung zu reinerer Erfassung der Wahrheit führe. Sie vertrauten der Schärfe ihrer Sinne. Immerhin bezeugte ihre ausschließliche Betonung des Werts, den innerhalb dichterischen Schaffens das Mittel des Ausdrucks, das Wort, behauptet, daß sie der eigentlichen Absicht des Impressionismus der Maler noch näher gekommen waren als Zola selbst. Malerische Eindruckskunst schritt ja rasch weiter zu neuen Mitteln ihrer Kunst. Sie faßte das Wort Eindruck im strengsten Sinn und wollte nur noch die Farbeneindrücke wiedergeben, ohne sich um die Dinge zu kümmern, die den Eindruck wachriefen. Sie nahm Farbensflecken wahr und malte sie, unbekümmert um die Lokalfarbe der Gegenstände, unbekümmert um deren Umrisse. Sie ging bald vom Farbensfleck zum Farbenpunkt über. Sie wollte grundsätzlich nicht in deutlichen Umrissen sehen, weil sie in ihnen wie in der Lokalfarbe nur das Ergebnis langer und wiederholter Beobachtung und eines zusammenfassenden Denkvorgangs erblickte, die beide gleichmäßig die Reinheit des Eindrucks beeinträchtigten. Sie näherte sich dadurch dem Standpunkt der relativistischen Erkenntnistheorie, die in dem Dingbegriff nur ein bequemes Mittel raschester Orientierung, nur eine denkökonomische Handhabe erblickt, nicht aber innere Wahrheit ihm zuerkennen kann. Beiden galt nur der Eindruck als etwas Festes, nur die Spiegelung, die den sogenannten Dingen in unsern Empfindungen ersteht. Diese Spiegelung sucht der Relativist möglichst genau zu fassen und auf ihre Bedingungen zu prüfen. Sie ist ihm die sicherste Grundlage aller Schlüsse, die er im Dienst der Erkenntnis zieht. Eine Wahrheit, die über diese Spiegelung hinausgeht, gibt er nicht zu, hält er mindestens für uner-

gründlich. Ihm genügen die Beziehungen, die Relationen, die zwischen unsern Empfindungen bestehen. Wieweit diese Empfindungen ein höheres, von ihnen unabhängiges wahres Sein wiedergeben oder verhüllen, läßt sich — so meint es positivistische Lehre im Gegensatz zu idealistischer Erkenntnistheorie, zunächst zu Kant — nicht nachweisen. Jeder Versuch solchen Nachweises führt nach ihrer Ansicht nur zu metaphysischen Träumen.

Der Relativismus erledigt aber auch den Glauben des naiven Realisten, daß die Sinne das wahre Verhalten der Welt sicher und zuverlässig wiedergeben. Solchem Glauben hatte mit Zola der Frühnaturalismus gehuldigt. Er meinte durch genaue Beobachtung die Dinge selbst erfassen zu können. Dagegen blieb der künstlerische Impressionismus im engern Sinn des Wortes, blieben die Maler der Farbenflecken und Farbpunkte bei den Spiegelungen stehen, die sich im Betrachter ergeben. Sie malten nicht Gegenstände, sondern ordneten die Farben so an, daß ihre Spiegelung im Auge des Beschauers die gleichen Eindrücke wecke wie das Stück Welt, das im Kunstwerk zur Erscheinung kommen sollte. Gleichgültig wurde, wie der Gegenstand in unserer vorstellenden Erinnerung und in unserm Denken sich gab. Nur eine Farben- und Lichterscheinung, die dem Künstler aufgegangen war, wurde mit künstlerischen Mitteln von gleichem optischem Werte wiedererweckt.

Noch immer drehte sich alle Kunsttätigkeit um das Treffen. Wirklich ergab sich aus der neuen Methode eine ganz überwältigend echte Abspiegelung der Welt. Farben- und Lichterscheinungen, die einer ältern Malerei der Gegenstände fremd und unzugänglich geblieben waren, wurden für die Malerei erobert und wirkten schier zauberhaft. Leben und Bewegung schien an die Stelle starrer und trockener Ausfüllung harter Umrisse zu treten.

Wer diese neue Technik auf die Wortkunst übertrug, mußte an die Stelle der neuen Farbenkunst eine neue Wortkunst setzen. Jetzt vollzog sich in vollem Sinn des Wortes die Erneuerung des Sprachbluts, die von Holz gefordert worden war. Die gebräuchliche Dichtersprache schien viel zu arm zu sein und unfähig rechter Bezeichnung der Überfülle neuer Eindrücke, die sich dem impressionistischen Betrachter enthüllten.

Weil der Impressionismus dem Gegenstand alles nahm und dem Auge allein alle Rechte überließ, weil das Objekt entwertet wurde und nur das Subjekt zu entscheiden hatte, eröffnete sich — im Gegensatz zu Zolas Lehre — der persönlichen Willkür Tür und Tor. Es hieß, daß von einer gesetzlichen Verwandtschaft der Eindrücke mehrerer Menschen keine Rede sein könne. Die relativistische Erkenntnislehre hätte diese Annahme nicht gebilligt. Allein in der Welt der Kunst tat sich die Meinung auf, Wahrheit sei etwas Reinerpersönliches, jeder Mensch habe seine eigene Wahrheit, jeder sehe die Welt anders. Nun galt es nur noch, durch die künstlerische Leistung zu verraten, wie der einzelne Künstler die Welt sehe. Der beabsichtigten wissenschaftlich genauen Objektivität des Frühnaturalismus folgte ein schrankenloser Subjektivismus.

Aus dem Außern ging es über ins Innere. Man begann den geheimnisvollsten Offenbarungen der eigenen Seele nachzugehen. Das Ich allein sollte sich

ausprechen, es sollte den dunkeln Stimmen seiner Innenwelt lauschen. Von einer höchsten Entwicklungsstufe des Realismus eröffnete sich unversehens ein Weg ins Romantische hinein. Weil man gut romantisch überzeugt war, das letzte Seelengeheimnis lasse sich nicht in klare Worte fassen, sondern nur andeuten, begann man mit Symbolik zu arbeiten. Symbolismus nannte sich die neue Richtung. Als Neuromantik durfte sie mit einigem Recht sich ausgeben. Da sie dem Ich eine Bedeutung zuerkannte, wie sie von der alten Romantik nach Fichtes Vorgang dem Ich zugebilligt wurde, kam auch zeitweilig für sie das Wort Egotismus auf.

Der starke Gegensatz der neuen Richtung zum Naturalismus, der Wert, den sie dem Innenleben des Menschen zuwies, näherte sie dem Expressionismus. Allein noch blieb ein unüberbrückbarer Gegensatz bestehen, der die Annahme einer engern Verwandtschaft der neuromantischen Symbolistik und der Ausdruckskunst hinfällig macht. In der Ausdruckskunst soll die Kraft des Geistes die Welt künstlerisch formen; damals lief es doch nur auf eine andere Art des Treffens hinaus. Immer noch wahrte man die Haltung des Beobachters und Betrachters. Beobachtet und betrachtet wurde nur im Widerspiel zum Naturalismus die innere Erscheinung. Nicht geistige Tat, sondern eifriges Abhören versteckter Seelenregungen war Gebot. Was künstlerisch zutage trat, mochte dabei gelegentlich schon der Wirklichkeit so fern stehen wie manche Schöpfung der neuen Ausdruckskunst. Es erhob indes den Anspruch, Ergebnis der Selbstbeobachtung, nicht des schaffenden Geistes zu sein. Der Symbolismus ist viel weicher, hingebungsvoller, müder oder (wie man sagte) dekadenter als die Ausdruckskunst. Neben dem Symbolismus wirkt noch der Frühnaturalismus gesund und kraftvoll, tatenlustig und bereit, die Welt neuzuschaffen, mag er auch die Gebärde des Empfangenden wahren, die ebenso dem Symbolismus eignet. Er war auch geneigter als seine unmittelbare Nachfolge, das Verhalten der Menschen sittlich zu bewerten. Auch von dieser Seite ist er dem Expressionismus verwandter.

Die gesteigerte Bedeutung, die dem Innenleben des Menschen zugebilligt wurde, ließ der Ergründung der Seele des Menschen neuen Wert. Auf wissenschaftlichem Gebiete schien dank der herrschenden geringen Einschätzung anderer philosophischer Tätigkeit fast nur noch psychologische Forschung dem Philosophen ein Lebensrecht zu leihen. Im Sinn der Zeit wurde empirisch und nach den Methoden der Naturwissenschaft Seelenforschung getrieben. Die neuen Erregungszustände der Seele, die sich aus einem rasch vorwärtseilenden, immer mehr mechanisierten, immer höhere Anforderungen erhebenden Leben ergaben, blieben daneben wesentlich dem Dichter überlassen. Er stellte die Reizbarkeit (so bezeichnete Karl Lamprecht das seelische Verhalten des Gegenwartsmenschen), die er in sich selbst verspürte, in seinen Gestalten dar. Schon wurde Zola wie seinen Gewährsmännern Flaubert und den Goncourt verdacht, daß sie die Tiefen der Seele nicht hinreichend ausschöpften. Henri Beyle-Stendhal kam zu neuen Ehren. Paul Bourget verfocht die entscheidende Bedeutung des psychologischen Romans, ja er gab in seinen eigenen Romanen wesentliche Züge des dichterischen Impressionismus auf, um der Zergliederung menschlicher Seelenvorgänge desto ausgiebiger dienen zu können. Tolstoi und vor allem Dostojewski boten von

vornherein viel Seelisches. Ibsens Fähigkeit, durch strenge dichterische Formung den Ansprüchen der Bühne zu dienen, wurde sogar unterschätzt neben seiner Abzeichnung menschlicher Seelen von ungewöhnlicher Art. Überhaupt steigerte sich der Brauch des Naturalismus, die Formung der Dichtung looser und looser zu halten, mehr und mehr. Strenge Führung der Linien dichterischer Baukunst widersprach ja den Grundabsichten der Eindruckskunst, zunächst ihrem Wunsch, nur Wirklichkeitchtes zu bieten. Wohl erkannte man allmählich den hohen Wert vergessener deutscher Dichter. Doch Hebbel und (mit mehr Recht) Ludwig wurden fast nur als Seelendeuter gewürdigt; ebenso erging es Gottfried Keller.

Zu neuem Leben erwachte deutsche Romantik. Novalis fand eine überraschende Wiedergeburt. Im Sinn der Zeit wurde sein Denken und sein Schaffen fast nur von der Seite genommen, die dem Impressionismus und der Seelenforschung sich näherte, und seine wie der ganzen Frühromantik enge Verknüpfung mit der idealistischen Philosophie unterschätzt. Ein Wegweiser impressionistischer, ja ausdrücklich symbolistischer Dichtung, der Fläme Maeterlinck, berief sich auf Novalis. Maeterlincks ahnungs- und stimmungsschwere Dramen, dem Schicksalsdrama romantischer Zeit naheverwandt, eröffneten eine Welt willensschwacher, von den verborgenen Kräften eines traumhaften Innenlebens gefesselter Menschen. Romantisch im vollen Wortsinn war das Wunderbare, das sich in Maeterlincks Dichtung auftrat. Es war inneres Erlebnis von willenslähmender Macht und kam aus der Welt des Unbewußten. Kurz nach dem wirklichkeitsfrohen Naturalismus Zolas, ja unmittelbar neben ihm gedieh das Märchen wieder zu seinem Recht. Symbolisches ward hineingeheimnist. Auch Ibsen begann in der Reihe seiner letzten Stücke das Symbolische stärker und stärker zu unterstreichen.

Als Apostel Maeterlincks wirkte auf deutschem und besonders auf österreichischem Boden Hermann Bahr. Dem Naturalismus sagte er als einer der ersten ab. Er verkündete dessen Überwindung den jungen österreichischen Dichtern und gab ihnen durch Verdeutlichung der Absichten symbolistischer Eindruckskunst kräftigen Rückhalt. Im Impressionismus lag viel, was dem österreichischen, vor allem dem Wesen des Wienerers entgegenkam: feinfühliges Hingabe an den Augenblick, geringe Betonung tatkräftigen Willens, Beobachtung der vielfältig gaukelnden Stimmungen des Innenlebens. Hugo von Hofmannsthal brachte all das mit und ließ ihm den bezaubernden Glanz seiner Sprache. Ein anderer Wiener, der unter dem Decknamen Peter Altenberg auftrat, schenkte der Kunst, dem Augenblick seinen Eindruck abzulauschen, mindestens in seinen ersten Schriften den Formreiz vielsagend andeutender Kürze. Die Breite des Naturalismus, auch noch des konsequenten, fand hier ihr volles Widerspiel.

Überwunden waren die sozialdemokratischen Neigungen und die gesellschaftsittlichen Ansprüche des Naturalismus, war die Armeleutdichtung. Nur Auserlesenen war ja die seelische Verfeinerung zuzumuten, die der neuesten Kunst gerecht werden und ihr zugleich zum Gegenstand dienen konnte. Aus dem Dunkel, in dem der Arbeiter des Nordens sein Leben verbringt, flüchtete die neue Jugend schönheitsdurstig nach dem sonnigen Lichte des

Südens. Die italienische Renaissance, durch Konrad Ferdinand Meyer schon neubelebt, wurde ein Lieblingsgebiet vor allem österreichischer Dichter, aber auch der Norddeutschen, die in die Bahnen Hofmannsthals einlenkten. In d'Annunzio vereinigte sich, was deutschem Lebensgefühl der Zeit an Italien begehrenswert erschien. Ein berauschernder Reichtum an bewegten Farbenstimmungen, getragen von rastloser seelischer Beweglichkeit, lebte sich bei dem sprachgewaltigen Italiener in betörender sinnlicher Glut aus. Voll flimmernden Glanzes wechselten da Stimmungen des Tages und der Nacht. Karg erschien neben solcher Stimmungskraft das Italien Paul Heyeses. Es war, als ob Rembrandts Verlebendigung der Farbe und des Lichts sich des Farben- und Lichtreichtums Italiens bemächtigen wollte, in vollem Gegensatz zu den altbewährten Bräuchen italienischer Kunst. Aufgegeben war die ruhige Linienführung. Noch im Zeitalter des Barocks hatte Italien gleiche flirrende Bewegtheit sorglich gemieden.

D'Annunzios Künste machten sich bald in deutscher Dichtung fühlbar. Doch noch blieb der Kunst Wiens und der Kunstdeutung Hermann Bahr's ein Schritt zu tun übrig. Klimt schuf eine Malerei, die dem Impressionismus den letzten Wesenszug hinzufügte, indem sie Bilder zeitigte, die das ewige Fließen der Erscheinungen durch die Farbengebung fühlbar machten. Bahr nannte es den höchsten Reiz von Klimts Kunst, wie diese Bilder unter unsern Augen aufflammen und wieder ver Rauchen. Das „panta rhei“ Heraklits war für die Malerei scheinbar gewonnen. Bahr suchte diese Kunst des vorbeieilenden Augenblicks zu rechtfertigen durch die Erkenntnistheorie des relativistischen Naturforschers Ernst Mach. Er bezeichnete Machs Erkenntnistheorie schlechtweg als „Philosophie des Impressionismus“. Wohl maß er ihr eine Subjektivität zu, die ihr widersprach. Allein ein Zusammenhang besteht sicherlich zwischen Eindrucks-kunst und relativistischer Lehre von dem Erkenntniswert der Empfindungen.

Hauptgrundsatz des Impressionismus war, das Denken auszuschalten. Alles Begriffliche, mit dem ältere Kunst gearbeitet hatte, sollte verschwinden, damit die Reinheit des künstlerischen Eindrucks nicht beeinträchtigt und seine Wiedergabe nicht verfälscht werde. Zwar erfand man eine Menge neuer technischer Handgriffe, die neuen künstlerischen Aufgaben zu lösen. Doch den Begriff einer Form künstlerischen Schaffens beschränkte der Impressionismus auf die Mittel, die zur Versinnlichung einer Reihenfolge von Eindrücken benötigt wurden. Eine Form, die über den Kunstwerken stehe, die gleich der Ideenwelt Platons ihr Sonderleben habe und im einzelnen Kunstwerk nur zu einer annähernden Erscheinung gelange, wollte er nicht zugeben. Die Bedeutung solcher überindividuellen Form vertrat auf dem Gebiet deutscher Dichtung zuerst wieder Stefan George. Obwohl er und seine Anhänger in manchem der Neuroromantik nahestanden, obwohl Vertreter des Impressionismus zeitweilig sich zu ihm gesellten, schied er sich durch die Strenge, mit der er reinste Prägung der dichterischen Form forderte, von der Kunst vielgestaltig beweglicher Erfassung des Augenblicks. George nahm zugleich Nietzsches Wunsch nach einer neuen deutschen Kultur, neben der alles menschliche und künstlerische Verhalten der

Umwelt wie der nächsten Vergangenheit für bare Kulturlosigkeit galt, als erster auf. Ein machtvoller Wille gab sich in ihm kund und stellte sich der hingebungsvollen Empfänglichkeit des Impressionismus entgegen. Das Denken kam in seiner Schule wieder zu Ehren, auf künstlerischem, auf kulturellem, auf sittlichem Gebiete. Hier wurde wirklich manches vorweggenommen, was im Expressionismus zum Durchbruch gelangen sollte. Noch merklicher ist der Zusammenhang zwischen Hildebrand und der Ausdruckskunst.

Im Jahre 1893 versuchte der Bildhauer Adolf Hildebrand sein eigenes Schaffen zu rechtfertigen und den Impressionismus zu widerlegen in der Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“. Obwohl Hildebrand mit den Gedanken des Malers Hans von Marées übereintraf, verfocht er nicht ohne Einseitigkeit ein Glaubensbekenntnis, das zunächst dem Bildhauer auf den Leib geschrieben war. Neuerer verschärfter und verfeinerter Scheidung der Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens enthüllt sich Hildebrand wie Marées als Kämpfer einer bildenden Kunst, die gleich der Bildhauerei der Antike strenge Tektonik, Ebenmaß, Geschlossenheit der Form, reine Führung der Linien verlangt. Der Impressionismus ist in allem das volle Gegenteil solcher Kunstübung. Den Wünschen malerischen Ausdrucks steht er sicherlich näher als Hildebrand. Hildebrand taugte um so besser zum Widerleger der Lehre von der Schädigung des Kunstwerks durch die überkommenen Vorstellungen. Er vertrat die Behauptung, daß der Mensch ohne einen gewissen Besitz von Vorstellungen überhaupt nicht sehen, daß nur das neugeborene Kind so unvoreingenommen wahrnehmen könne, wie der Impressionismus es von seinen Anhängern verlangte. Gewiß bedeuten Hildebrand und der Impressionismus nur zwei Pole künstlerischen Schaffens, die beide in ihrem Sinn berechtigt sind. Allein im Rahmen der Zeit war es von ungemeiner Wichtigkeit, daß der Kunst, die immer ausschließlich auf den einen Pol losgegangen war, die Bedeutung des andern Poles nachdrücklich erwiesen wurde.

Mit Hildebrands Absichten berührte sich 1901 Theodor A. Meyers Schrift „Das Stilgesetz der Poesie“. Auch sie verfocht den Begriff einer Form, die dem künstlerischen Gestalten Wege weist. Sie schritt indes in anderm Sinne über die Lehre des Impressionismus hinaus. Sie löste Dichtung aus der Abhängigkeit von der bildenden Kunst; vom Naturalismus ab war die Dichtung den Formwünschen der bildenden Kunst unterworfen gewesen, ja schon weit früher hatte man ihr die sinnliche Anschaulichkeit der Werke bildender Kunst zugemutet. Auch Meyer ging gleich Hildebrand ins Einseitige, aber er kennzeichnete gut die besonderen Aufgaben, die sich der Dichtkunst, der Kunst des Wortes und der vom Worte erweckten Vorstellungen, im Gegensatz zur bildenden Kunst ergeben. Auch hier war ein wichtiger Schritt getan zur rechten Würdigung künstlerischer Form.

Der Impressionismus hatte alle Kunst einem einzigen Stil unterworfen. Die neuen Formwünsche führten zu dem Brauch des deutschen Klassizismus zurück, den besonderen Stil der einzelnen Künste und ihrer verschiedenen Betätigungsarten zu ergründen. Paul Ernsts Buch „Der Weg zur Form“ vertrat

1906 in solchem Sinne eine Kunst des Neuklassizismus. Er selbst schuf Dichtungen, die das Glaubensbekenntnis des Neuklassizismus bewähren sollten. Sie wichen von der impressionistischen Kunst auch in der Einschränkung des Psychologischen ab. Sie widersprachen der nachgerade landläufigen Meinung, daß Darstellung von Seelenvorgängen in der Dichtung mehr bedeute als jegliche Gestaltung der Form. Ernst fand Gefinnungsgegnossen und Mitkämpfer.

So schien die ganze impressionistische Bewegung und mit ihr der Realismus des 19. Jahrhunderts, dessen letzte Folgerung sie war, schon am Ende angelangt zu sein. Dem Realismus und vielen seiner Absichten kam eine Bewegung zu Hilfe, die sich zunächst gegen die impressionistische Dichtung wendete, ihrer Mittel aber und besonders naturalistischer Darstellungsweise nicht entriet. Der Impressionismus hatte dauernd engen Anschluß an das Ausland gewahrt. Gleichwohl war er auch den Eindrücken der engern Heimat eifrig nachgegangen. Mit Willen war er bodenständig gewesen, wie das Modeschlagwort lautete. Die Wiener aus Bahr's Kreis suchten gleich ihrem Vorläufer Saar die Stimmungen Wiens auszuschöpfen. Hauptmann, der seit dem Frühnaturalismus mit seiner Zeit vorgeschritten war, weilte immer noch gern auf dem Boden seiner schlesischen Heimat. Es war nicht ganz gerecht, daß die Verfechter einer deutschen Heimatkunst, die um 1900 ihren Schlachtruf ertönen ließen, sich gerade gegen Hauptmann wendeten. Sie empfanden Berlin, das ja freilich mehr und mehr amerikanische Lebensgewohnheiten annahm, wie einen Hort undeutschen Wesens. Sie verdachten den Leitern und dem Publikum der Berliner Bühnen die Neigung, Kunst aller Völker zu pflegen. Hauptmann war trotz mancher Rückschläge doch der erklärte Liebling Berlins. So ließ man ihn entgelten, daß seine Bewunderer nicht unbedingt heimatliches Kunstgefühl vertraten.

1900 ließ der Elsfässer Fritz Lienhard seine Streitschrift „Die Vorherrschaft Berlins“ erscheinen, um dieser Vorherrschaft ein Ende zu bereiten. Er entschied sich für das Volk gegen die Literatur, für Menschentum gegen den Künstler, für die Persönlichkeit gegen die Technik. Ihm schloß sich Hebbels unmittelbarer Heimatgenosse Adolf Bartels an. Lienhard und Bartels bereiteten der Heimatkunst den Weg, auch nachdem sie selbst des Gegensatzes sich bewußt geworden waren, der zwischen ihnen bestand.

Raabe hatte schon manchen Wunsch der Heimatkunst erfüllt. Sie führte noch bewußter ins Enge kleinerer Gebiete deutschen Bodens. Sie begünstigte alle Dichtung, die den Erdgeruch einer einzelnen deutschen Landschaft hatte. Ihren Wünschen entsprach, daß schweizerische Erzähler fortan von Kellers eidgenössischer Art übergingen zu Darstellung der Sonderheiten von Kantonen, ja von Städten der Schweiz. Die humoristische Wendung, die — etwa von Reuter oder auch von süddeutschen, zunächst von bayrischen Dichtern — heimatlicher Dichtung gegeben worden war, genügte nicht mehr ganz. Provinz für Provinz wurde von ernster, ja feierlicher Heimatkunst hinzugewonnen. Mundartliche Wendungen drangen immer zahlreicher in die Sprache der Dichtungen ein. Besonders machte sich das nördlichste Deutschland geltend. Was Storm gelegentlich versucht hatte, wurde zu dauernder Übung: die Ergründung der

schwerblütigen norddeutschen Seele, zunächst des Innenlebens der Anwohner des Meeres. Gustav Frenssens Roman „Jörn Uhl“ von 1901 stellte mit den Hunderten seiner Auflagen den lautesten Erfolg solcher Heimatkunst dar. Kernhaft deutsches Fühlen wurde von der Heimatkunst mit dem ganzen Reichtum seiner eigenwilligen, oft ungebärdigen Züge ausgeschöpft wie noch von keiner andern Richtung. Den Kampf gegen die Mechanisierung, der in den großen Städten der Mensch verfallen muß, nahm die Heimatkunst lange vor dem Expressionismus auf.

Minder erfolgreich blieben die Versuche der Heimatdichter, altheimische deutsche Stoffe für ihre künstlerischen Absichten zu nutzen. Waren diese Stoffe doch meist örtlich nicht so eng umgrenzt, wie es den Wünschen der Heimatkunst entsprach. Es war nicht viel gewonnen, wenn Luther wegen seines Aufenthalts auf der Wartburg ganz in thüringische Luft getaucht wurde. Die Heimatkunst hielt Eigentum des Landschaftlichen allerdings schon für einen Vorzug. Sie brachte Provinzielles, nicht weil es fesselte, sondern hielt es für wertvoll, auch wenn es, vorgetragen mit naturalistischer Breite, nur ermüden konnte.

Im Gegensatz zu der Entwicklung des Impressionismus und zu den Versuchen, ihn zu überwinden, drehte es sich in der Heimatkunst weniger um Fragen der künstlerischen Form als um Fragen des Stoffes. Heimatkunst ließ sich impressionistisch und nichtimpressionistisch treiben. Da auch sie auf Beobachtung gerichtet war, blieb sie notwendig den realistischen Gebräuchen treu. Da Form ihr minder wichtig erschien als heimatlicher Gehalt, übernahm sie unbedenklich das lockere Gefüge impressionistischer Dichtung. Zuweilen, und zwar vor allem in „Jörn Uhl“, mischte sie gegensätzliche Stilarten und schlug jetzt den Ton Storms, ein andermal sogar den Ton der Nichtdeutschen Selma Lagerlöf an. Am liebsten entwickelte sie die Art eines deutschen Stammes an dem Lebensgang einer Persönlichkeit von ausgeprägter Stammesart. Der Erziehungsroman wurde daher besonders gern von den Heimatkünstlern gepflegt, ohne daß Fragen der Erziehung so stark sich betätigten wie in Goethes „Lehrjahren“ und in deren langem Gefolge, etwa auch im „Grünen Heinrich“. Es sollte nur Leben versinnlicht und nicht gedanklich gedeutet werden. Personenreich wie in Goethes und Kellers Roman war die Umgebung des Helden; galt es doch die Welt zu vergegenwärtigen, in der er sich bewegte. Von Zola, dem wegen der Lehre von der Anpassung die Umwelt seiner Gestalten, das Milieu, wichtig war, lernte auch die Heimatkunst ganz gern.

Unleugbar glückten ihr sehr viele ihrer Versuche. Ihr dankt der deutsche Roman einen guten Teil seiner jüngsten Machtstellung. Es war überhaupt wie eine mähliche Beruhigung der rastlosen Bewegung, der Jagd nach Neuem, die seit dem Einsetzen des deutschen Naturalismus geherrscht hatte. Ein Ziel schien erreicht zu sein, an dem zu weilen es sich lohnte.

Doch so wenig wie der Neuklassizismus brachte die Heimatkunst dauerndes Beharren. Das Chaos, das scheinbar zu Ordnung kommen wollte, fing unversehens noch machtvoller zu gären an. Die herbe Schärfe, mit der Bernhard Shaw, der Ibsen, und August Strindberg, der Schwede, der Sittlichkeit ihrer Zeit

entgegentraten, wurde von Frank Wedekind noch überboten. Die Groteske erhob den Anspruch, aus ihrem Sonderleben hervorzutreten und alle künstlerische Gestaltung zu bestimmen. Die flirrende und zitternde Bewegtheit des Impressionismus d'Annunzios oder Klimts erfüllte sich mit einer Kraft, neben der alle impressionistische Haltung schwach und weichmütig erschien. Grelle Gegensätze, ein stetes Unterstreichen, Übersteigerung des Tons, umstürzende Wucht der Gebärde setzten sich durch. Barock im strengsten Sinn des Worts war das alles. Österreicher wie Enrica von Handel-Mazzetti und Karl Schönherr griffen zu Stoffen der Barockzeit, des 17. Jahrhunderts, und formten sie im Sinn solcher Dynamik. Selbst Hofmannsthal gab zeitweilig diesem Zug zur Überbewegtheit des Barocks nach. Eine kaum erträgliche Spannung wurde dem Leser zugemutet. Was früher nur dem Schauerroman erlaubt schien, wurde künstlerischen Zwecken untergeordnet. Wieder begegneten sich Dichtung und Malerei. Und abermals bot das Ausland seine Unterstützung an. Sie wurde gern angenommen. „Futurismus“ lautete das wichtigste der neuen Schlagworte. Es war in Italien für neue Malerei geprägt worden.

Die barocke Kraftgebärde führte bald hinaus über allen Anschluß an die Wirklichkeit. So naturalistisch sie zuerst tat, lag ihr doch nicht viel an Beobachtung. Ihr eigentliches Feld war die Vision. Nicht wie im Symbolismus erschloß man kühn und wissensdurstig auch die Eindrücke, die der Welt des Unbewußten entstammen, und nutzte sie, Wunderähnliches für die Dichtung zu gewinnen. Freischöpferisch nahm der Geist des Menschen wieder das Recht für sich in Anspruch, nach seinen Gesetzen Wirklichkeit und Überwirkliches zu gestalten und nebeneinander zu stellen. Nun war die Zeit reif für die bewußt unwirkliche, aller Naturannäherung entrückte Kunst des Expressionismus, die auf dem Felde der bildenden Kunst mit den Dreiecks- und Würfelgebilden des Kubismus arbeitete.

Mitten in diese Entwicklung brach der Weltkrieg hinein. Er zerriß die Bande, die bis dahin die jüngsten Deutschen mit ihren ausländischen Gefinnungsgeossen verknüpft hatten. Er ließ den Dichtungen der ersten Kriegszeit die wuchtige Sprache jüngster gesteigerter Barockkunst. Die Not, die jäh über das Vaterland gekommen war, drängte auch Männer, die bis dahin das Wort Vaterland kaum in den Mund genommen hatten, zu unbedingtem Bekenntnis für die Heimat. Allein die Kriegsliteratur, die anfangs ins Unermeßliche sich auszudehnen schien, ebte allmählich ab. Lauter ließen sich die Gegner des Kriegs vernehmen, vor allem in Österreich. Um den Wiener Schriftsteller Karl Kraus, der seit langem mit scharfsinniger Dialektik die schwachen Seiten aller herrschenden Tagesmeinungen beleuchtet hatte, sammelten sich die österreichischen Anhänger der Ausdruckskunst und widersagten mit ihm dem Krieg. In Berlin trat der Kreis der Zeitschrift „Die Aktion“, die 1911 gegründet worden war, auf die Seite der rückhaltlosen Friedensfreunde und einer nichtvolklichen Politik. Auch hier verknüpfte sich Ausdruckskunst und Kriegsgegnerschaft. Zwar trennten sich die österreichischen Expressionisten bald von Kraus. Er selbst aber ging in seinen „Lezten Tagen der Menschheit“ (1922) den weiten

Beg von bissiger mimischer Satire, die das Leben bis ins kleinste getreu abzubilden vorgibt, bis zu Versen und zu Vorgängen von expressionistischer Prägung. Diese „Tragödie in fünf Aufzügen mit Vorspiel und Epilog“ wahrt die Ausdrucksform der Bühne, widerstrebt ihr indes nicht nur durch ihren Umfang. Schärfer als je zuvor und als irgendein anderer geißelt Kraus, dieser Verneiner aus dem Geschlecht der Börne, das Kleinliche, das er in seiner Heimat auf dem Weg zum Weltkrieg und in diesem selbst erblickte, durchaus im Gegensatz zu der Gruppe um Hermann Bahr, die das Emporführende allein sehen wollte. Am grausamsten wird Kraus, wenn er zeigen möchte, wie österreichischer Bureaukratismus aus innerer Schwäche Unmenschliches begeht. Bitterer Hohn ergoß sich da über alles Kriegsführen; unzweideutiger konnte kein Deutschösterreicher zugestehen, daß die Kriegbegeisterung seines Landes zu Beginn des Weltkriegs nur mehr oder minder bewußte Selbsttäuschung gewesen sei.

Auch im Lager deutscher Kriegsgegner setzte sich ein Bild von dem Zustand der Welt und Deutschlands durch, das den deutschen Ansichten vom Kriegsbeginn durchaus widersprach. Alte Anklagen erwachten zu neuem Leben und wurden bald übertönt von neuen. Der Deutsche, hieß es, sei nicht bloß wie andere Völker zuletzt der Mechanisierung verfallen; vielmehr wahre er, längst entwachsen den Stimmungen der Zeit um 1800, immer noch den Anschein des Idealismus und ver falle daher um so sicherer einer materialistischen Entartung.

Nicht erst ein Franzose wie Romain Rolland erhob diesen Vorwurf. Rollands Roman „Jean Christophe“ (1904—12) setzte überdies trotz allen Einwänden noch viel Vertrauen auf die kulturschöpferische Bedeutung des Deutschen. Dagegen hatte schon bald nach dem Beginn des neuen Jahrhunderts der Erzähler Gerhard Duckama Knoop ironisch, aber humorvoll, dann 1912 Hermann Burte in dem Roman „Wiltfeber“ mit wuchtigen Worten den neudeutschen Scheinidealismus gekennzeichnet. Fritz Lienhard, der Führer der Heimatkunst, enthüllte in dem Roman „Der Spielmann“ 1913 die Entgeistigung deutschen Wesens der Zeit. In Heinrich Manns „Untertan“ (1918) spitzte sich diese Anklage zu einer Schmähdichtung gegen Kaiser Wilhelm II. zu, der solchem Abstieg die Bahn gebnet habe.

In Manns „Untertan“ herrscht die Stimmung der jungen Ausdrucksdichter. Sie hielten ihren deutschen Zeitgenossen nicht nur einen wenig schmeichelhaften Spiegel vor. Sie riefen früh zum Umsturz auf. Sie taten mit, als die Umwälzung vom Ende 1918 und vom Anfang 1919 ihre letzten Folgerungen zog. Sie gaben sich mit Bewußtsein als politisierte Dichter. Wie fern Vertreter der älteren Kunst solchem Gebaren stehen, wie scharf sie es verurteilen, bezeugen Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen“ (1918). Er war in diesen Dingen voller Widerpart seines Bruders Heinrich.

Zunächst ging auf deutschem Boden die Entwicklung der Ausdruckskunst nach kurzer Unterbrechung durch die vaterländisch gesinnte Kriegsdichtung unentwegten Schrittes weiter. Das Grelle barocken Kunstwollens herrschte nicht allein. Der Grundzug des Expressionismus, der Verzicht auf Vortäuschung der Wirklichkeit, setzte sich mehr und mehr durch. Zugleich aber ertönen unter dem

schweren Druck der Zeit die Bedrücke des Geistes, der vom Expressionismus wieder in seine alten Rechte eingesetzt worden war, lauter und lauter. Die Dichter werden aus Beobachtern wieder Bekenner. Sie greifen ins Metaphysische hinüber. Sie wollen der Welt aus schwerem Leid eine neue Weltanschauung erbringen. Ausdruckskunst hält äußere Realität nicht mehr für das Echte. Sie fordert, daß Realität von uns geschaffen werde; das Bild der Welt sei nur in uns selbst. Sie löst den Menschen los von dem Alltag seiner Umgebung. Er soll nur noch Mensch, nicht Bürger sein. Aufzugeben sei das Kleinliche steter Auseinandersetzung mit dem Leben. Zwecklos erscheint Erforschung der Seele und ihrer verschiedenen Lagen. Nur ein einziges großes Gefühl, wie es sich in der Ekstase ergibt, ist das Ziel. Es soll sich zu Begeisterungen steigern, die an Gott heranreichen.

Der Reiz des ganz Persönlichen verblaßt. Daher verliert Seelenforschung die bevorzugte Stellung, die ihr bis vor kurzem in der Dichtung gehörte. Auch die philosophische Wissenschaft kehrt sich von Psychologie ab. Edmund Husserl, der Schöpfer der „Phänomenologie“, verfiel den Wert reiner „antipsychologischer“ Logik. Das ist mehr als zufälliges Zusammentreffen. Husserl ist einer der wichtigsten Träger der Umbildung, die sich seit Anfang des Jahrhunderts in der deutschen Philosophie vollzieht und vom Relativismus zurückführt zu neuer Anerkennung des Absoluten. Er wurde durch solche Absichten zu einem Begebereiter der Ausdruckskunst. Wirklich nannte man bald, so wie Machs Lehre als Philosophie des Impressionismus gefaßt worden war, Husserl den Philosophen der Ausdruckskunst. Der Prager Dichterkreis um Max Brod und Franz Werfel, die Keimstätte eines guten Teils der Ausdrucksdichtung, stand auf dem Standpunkt von Husserls Phänomenologie. Max Scheler machte durch Rede und Schrift die „Wesensschau“, die von Husserl gegen die Forschungsmittel des Relativismus ausgespielt worden war, weithin bekannt. Sie wurde ein Modewort.

Die Entwertung der Psychologie vermochte den Zusammenhang nicht zu erschüttern, der mehrfach zwischen den Ausdrucksdichtern und der Psychoanalyse des Wiener Nervenarzts Sigmund Freud waltete. Mit Freud berührt sich der Ausdrucksdichter Arthur Schnitzler. Er zeichnete die Schicht der Wiener Gesellschaft, für die das Heilverfahren Freuds vorzüglich taugt, weil ihr Seelenleben wirklich im Bann des Erotischen steht. Ihr ist „Libido“ die Voraussetzung des Fühlens, Denkens und Handelns. Dem Wesen des Expressionismus widerspricht es, den Geist des Menschen derart von den Trieben abhängig zu machen. Freuds Lehre selbst entwickelte sich in den Händen seiner Nachfolger im Sinn einer minder materialistischen Wertung des Menschen. An die Stelle der „Libido“ trat Geistiges, der Wille zur Macht. Von anderer Seite wurde dem Aufgraben unbewußter alter Vorstellungen, das für Freud das rechte Heilmittel der Neurosen bedeutet, eine Wendung gegeben, die dem Ansturm des Expressionismus gegen rationale Weltauffassung dienen konnte. Das Unbewußte und seine Gestaltung durch den Dichter und den Seher wurde gegen verstandesmäßige Wissenschaft ausgespielt. Kunst und Religion gewannen Rechte zurück, die ihnen das 19. Jahrhundert entzogen hatte.

Aus einer entgotteten Welt ging es wieder weiter zur Suche nach Gott. Entdeckungsfroher bewährten sich da die Dichter als die Philosophen. Auch die nächste Folgerung, die sich aus einem Wiedererwachen des Geists ergeben mußte, zogen rascher und wirkungsvoller die Dichter: den Aufruf zu einer neuen Sittlichkeit. Vom Materialismus aus war man zu egoistischer Machtlehre gelangt und hatte sie äußerlicher, als Nietzsche es meinte, betätigt, daneben ungescheut den Anschein gewahrt, als stünde man noch auf dem Standpunkt des Christentums. Jetzt und am stärksten im Weltkrieg kam Schopenhauers Mitleidlehre wieder zu Ehren. Freilich blieb solche Umkehr meist beim Verneinen stehen und fand keine Mittel, einem aufbauenden Leben zu dienen. Weltflucht schien der einzige rechte Ausweg zu sein. Nicht wesentlich weiter kamen die Vorkämpfer einer friedenersehenden und friedenpredigenden Weltversöhnungspolitik. Zielbewußter wagte sich Frick von Unruhe an die schwere Aufgabe einer lebensbejahenden Sittlichkeit, die ausging von Neuordnung des Verhältnisses von Mann und Weib und das Weib zur Führerin und zum Maßstab erhob, wo der Mann sein Verhältnis zur Welt und sein Wollen und Handeln in der Welt zu bestimmen hat. Aber auch Unruhe blieb bei Ankündigung stehen und wagte noch nicht, ein letztes entscheidendes Wort auszusagen.

Lyrik und Versepik

Seit dem Beginn der Eindruckskunst bis zum Ausgang des Expressionismus nimmt die Lyrik eine wichtige Stellung ein. Sie überwindet die Aschenbrödelrolle, die ihr um 1870 zugefallen war. Hatte sie doch nur noch für ein niedliches Spielzeug gegolten; wenn dem kunstfremden Zeitalter Dichtung überhaupt als ein willkommenes, aber entbehrliches Mittel der Unterhaltung und Zerstreuung erschien, so meinte es vollends, der Lyrik ohne Einbuße entraten zu können. Vertonte Verse durften fast allein auf Zuhörer zählen. Meist behielt man nur den Namen des Künstlers, der sie in Musik gesetzt hatte.

Gleich der erste Vorstoß lyrischen Sangs in der Frühzeit des Naturalismus forderte für die Lyrik das Recht zurück, die ernstesten Anliegen des Menschen zu ergründen. Die „Modernen Dichtercharaktere“ von 1885 tragen die Züge des rücksichtslos aufrichtigen, grellsinnlichen, auf gesellschaftlichen Umsturz bedachten Frühnaturalismus. Sie sind ein Zeugnis der Unklarheit, die damals noch herrschte bei der Beantwortung der Frage, wohin die neue Kunst ziele. Schon die Zusammenstellung der Mitarbeiter verrät, wie gegensätzlich die Dichter waren, die, Anhänger des Alten und überstürzte Verfechter des Allerneuesten, sich, ungewiß über das eigentliche Ziel, zusammenfanden. Nur ganz wenige der Genossen waren berufen, deutscher lyrischer Dichtung wirklich entscheidenden Anstoß zu geben. Arno Holz und Otto Erich Hartleben, zwei künstlerisch grundverschiedene Naturen, hatten auch später noch etwas zu leisten. Karl Hendell gab die sozialrevolutionäre Haltung seiner Anfänge bald auf. Hermann Conradi, der Typus des umstürzlerischen Bohémiens mit den Zügen eines glücklich-unglücklich Begabten, zugleich ein erhitzter Verfechter mißverständlicher Wendungen Nietzsches, ging vorzeitig dahin. Hatte er wirklich

schon Wesentliches dem Expressionismus vorweggenommen? Der Naturalismus gab überhaupt bald manches auf, was nach einem Menschenalter seine Anfänge dem Lebensgefühl des Augenblicks verwandt erscheinen lassen konnte.

Die Liste der Mitarbeiter des „Modernen Musenalmanachs“, den 1891 Otto Julius Bierbaum begann, bezeugt die Klärung, die sich inzwischen vollzogen hatte. Schon war die Zeit frühnaturalistischer Bekenntnissucht vorbei. Aufgegeben war gesellschaftlicher Umsturz und trohige Versinnlichung des Häßlichen. Neben Hartleben und Holz taten diesmal noch andere Lyriker mit, die wie Gustav Falke Eigenes zu sagen hatten, vor allem zwei der Berufensten, Detlev von Liliencron und Richard Dehmel.

Liliencrons Kunst ist farben- und tönereiche Wiedergabe feinabgestufter Eindrücke. Wie Wildenbruch war er einer der wenigen gewesen, die endlich der großen Kriegszeit künstlerisch gerecht wurden. Ganz anders als der leidenschaftliche Kämpfer Wildenbruch war er befähigt, den Reiz des Augenblicks zu genießen und — ein Genußmensch — ihn auszukosten. Er ist auf Erfühlen gerichtet. Doch Liliencron ist zu heißblütig, als daß er nur auf Nachzeichnung ausginge. Drang nach Wahrheit und Lust am Trug mischt sich in ihm, der vielen nur für einen phantasiearmen Naturalisten galt und für einen leichtherzigen Gestalter. Er war vielmehr ein eifriger Feiler. Er erlebte urwüchziger als die große Mehrzahl seiner Zeitgenossen, dank innerem Feuer und grenzenloser Lust an stürmisch bewegtem Dasein, an Kraft und Leidenschaft. Seine Kriegsdichtung funkelt von Farben. Massengefühl bricht hervor im außerordentlichen Augenblick und wird zu satten Wortklängen. Zu verwandten balladenhaften Gebilden drängen seine Dramen hin. Seine Romane bieten wie seine Lyrik in scheinbar zufälligem Nebeneinander musikalisch empfundene Ausschnitte aus dem Leben. „Poggfred“ (1896), sein „funterbuntes“ Epos, übersteigerte folgerichtig die lose Bindung von Byrons „Don Juan“. Episches spiegelt hier persönlichstes Erleben.

Dehmel möchte die Stärke eines Gefühls wahren, das durch grübelndes und zergliederndes Denken hindurchgegangen ist. Er wirft Weltanschauungsfragen auf, ihm glückt darum nicht leicht ungetrübte Aussprache der Stimmung, er entfernt sich überhaupt von der bloßen Spiegelung des Eindrucks, die bei Liliencron alles beherrscht. Er will die Gegensätze Schauen und Denken in sich vereinen, Realist und zugleich Idealist sein, Sensualist und Spiritualist, Empiriker und Metaphysiker, Naturalist und Symboliker. So tief er dürsten kann, will er alle Lust ergründen, aber er fordert, daß Lust sich göttlicher Pflicht bewußt bleibe. Diese Pflicht gewinnt zeitweilig bei Dehmel Züge gesellschaftlichen Mitleids. Aber wesentlichste Aufgabe bleibt ihm, die eigene Persönlichkeit zu höchsten Zielen zu leiten. Hier unterscheidet er sich von den Expressionisten und von ihrem unbedingten Altruismus, so sehr er sich sonst wegen seiner Neigung, Fragen sittlichen Verhaltens dichterisch zu erwägen, ihren Absichten nähert. Er war wie nur wenige unter den Altern berufen, auch den Überwindern des Impressionismus noch zur Seite zu stehen. Sah er doch schärfer als viele seiner Zeitgenossen, welche Gefahren sich dem Deutschen aus der fortschreitenden Amerikanisierung des Lebens ergaben.

Gustav Falke folgte anfangs dem Freunde Liliencron nach. Dann bekehrte er sich zum Schlichten und Stillen, das ihm eingeboren war. Zartempfundene Gemütsenerlebnisse fanden durch ihn so notwendigen Ausdruck, daß es scheint, sie könnten nicht anders gesagt werden.

Otto Julius Bierbaum gab sich als bewußten Neuerer, war aber nur ein geschickter Anempfinder. Hartleben machte bei dem studentisch aufgeknöpften Sang Bierbaums nicht halt. Der ironisch witzige Erzähler kleiner wohlberechneter Geschichten, die den Philister verspotten, erhob sich in einigen Liedern zu den Höhen starkgefühlter Erlebnislyrik, zu Worten von sorgsamer künstlerischer Prägung und von echtmenschlichem Gehalt. Glühende Sinnlichkeit adelt er durch seine Wortkunst. Auch wenn tiefwühlende Leidenschaft einmal Hartlebens Form lockert, bleibt leuchtende Klarheit bestehen, die „edle Einfach“, die dem deutschen Klassizismus Gesetz war.

Holz nahm die Frage lyrischer Form von anderer Seite. Seine Neigung ging ja immer auf Erneuerung der Mittel dichterischen Ausdrucks. Ihm erschien die Durchführung gleichlanger, durch den Reim gefesselter Verszeilen und Strophen wie unerträglich eintöniges Geklingel. Noch den freien Rhythmen sagte er unnötiges Pathos nach. In reimlosen, ungleichlangen Verszeilen, die nur sinnreicher, gedämpfter und doch dichterischer Ausdruck sein wollen, brachte er seine Eindrücke, die von der äußern Schale der Erscheinungswelt mehr und mehr zum inneren Gesicht und dann zum Gedankenerlebnis weitergingen. Die Form seiner Büchelchen „Phantasmus“ aus den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts wurde von Holz in dem mächtigen Bande „Phantasmus“ von 1916 weitergestaltet. Nun gewann der einzelne Satz eine unerhörte Spannweite. Er reicht zuweilen über viele Seiten. Das entspricht den Überspannungen des Barocks und bezeugt, daß Holz mit dem Neuesten seiner Zeit Schritt hielt. Raum Überschaubares türmt sich in unermüdlich vorwärtstürmenden Sätzen auf, aus einem Satze entwickelt sich in enger Verschlingung ein Räuel anderer Sätze. Das betäubt und überwältigt. Es läßt die Frage nach dem dauernden Wert solcher Kunststücke offen. Es ist gleich der Mehrheit von Holz' Schaffen kühnes Experiment, gewagt aus dem Bewußtsein eines Wegebahnners.

Wußte Holz, als er seine neue lyrische Form entdeckte, schon von dem Amerikaner Walt Whitman, den zuerst 1868 Freiligrath, dann 1897 Holz' Jugendgenosse und späterer Gegner Johannes Schlaf den Deutschen vorstellte? Whitmans freigestaltete Verse wirkten im Naturalismus Deutschlands auch durch die Kraft nach, mit der sie sich in alles einleben, noch in das Niedrigste, Geringste, Alltäglichste. Schlaf selbst gab in den lyrischen Monologen „In Dingsda“ und „Frühling“ (1892 und 1895) den Vers ganz auf, um sich desto wohlgiger in die Landschaft einzufühlen. Das Ich des Dichters löst sich auf in eine Fülle von Eindrücken. Monistisch ist das gemeint.

Jedem Formzwang abhold, mied Casar Flaischlen gern den Reim. Der regelmäßige Rhythmus seiner Lyrik macht sich dem Ohr rasch fühlbar, noch wenn der Druck dem Auge ungebundene Rede zu bieten scheint. Seine schlichten Verse, die dichterisch nur ausdrücken wollen, was als Mensch zu sein er erreicht

hatte, machten ihn zu einem Liebling der Deutschen. Lyrisches enthält auch Flaischens Roman „Jost Seyfried“ (1905), der mit Absicht mehr ein Nacheinander von Stimmungen, Ansichten, Zurufen ist als berechneter Aufbau eines äußeren Geschehens. Flaischens Eindruckskunst wehrt sich gegen alle Gefäßlichkeit der Form. Bei Holz macht sich bewußtes Formen stets stärker bemerklich.

Trotz der Absicht, dem Wort seinen ursprünglichen und natürlichen Wert durch Steigerung des Tones nicht zu nehmen, gelangte auch Holz nicht zu der selbstverständlichen Schlichtheit der Wortgebung Hugo von Hofmannsthals. Das ungemein feinfühlig Ohr des Wienerers, das sich gegen jede Hebung des Ausdrucks wehrt und sie „geschwollen“ findet, ist Hofmannsthal in hohem Maße eigen. Die Dämpfung seiner Sprache stimmt zu dem Grundton seiner Lyrik. Er lauscht dem Leben seine wechselnd vielgestaltigen Züge ab und möchte ihren verborgenen Sinn erraten, bleibt indes in bloß empfangendem Verhalten bei Fragen stehen und wagt nicht, sie zu beantworten. Das ist auch der Grundton der dramatischen, durchaus lyrisch gemeinten Bruchstücke seiner Jugend. So schmiegsam weich wie die Seele dieses Belauschers des Daseins ist der Gang seiner Verse; er wäre nur ein wohliges Gleiten, wenn nicht die nervöse Unruhe des Reizsamen ihn durchzuckte. Hofmannsthals Wortkunst traf mit den Stimmungen Wiens um 1900 genug überein, um sofort bei österreichischen Lyrikern unverkennbar nachzuklingen. Schwer nur ließ sich dieser Bann überwinden. Richard Schaukal erreichte auf solchem Umweg erst nach 1900 seinen eigenen schlichten Ton, der dem mystisch Verinnerlichten seiner späteren Gedichte taugt. Es war wie eine Rückkehr zu der Art des Sangs echter Lyrik aus dem frühen 19. Jahrhundert.

Stefan Georges Rhythmus hat, so sehr er die Bewegung sangbarer oder gar sangartiger Verse ablehnt, einen streng abgemessenen Schritt. George meidet — in Gegensatz zu Hofmannsthal, der Alltagsworte bringt, um nicht gewählt zu wirken — feierliche und getragene Wendungen nicht. Er leiht mit Absicht und um des gesteigerten künstlerischen, vielmehr kultivierten Eindrucks willen dem Reim gern den Zusatz des Ungewöhnlichen. So kann der Anschein erweckt werden, als sei der einzelne Vers von vornherein beherrscht und bezingt durch den Wunsch, in den ungewöhnlichen, ja gesucht klingenden Reim auszumünden. Schon da wird ein kraftvolles, Hindernisse energisch überwindendes Wollen fühlbar. Die seelische Unruhe, die dem Suchen und Nichtfindenkönnen Hofmannsthals entspricht, weicht bei George einer stillen Gelassenheit, die sich zu Entscheidungen durchgerungen hat und in den Fragen des Lebens keine Zweifel kennt. Solche Gefäßtheit macht lebendiges Miterleben nicht leicht. Georges Verse zaubern dem Leser selten ein gesteigertes Abbild der eigenen Seelenbedrängnis vor, sie wahren die Gebärde eines überlegenen Führers durch das Leben. Sie wird getragen und gefördert durch die unnachsichtige Strenge, mit der die Ansprüche an Korrektheit der Sprache und der Verskunst erfüllt sind. Der Wortklang gewinnt besondere Wichtigkeit. Der Selbstlaut soll mehr bedingen als eine Färbung der Stimmung, er wird nach den Gesichtspunkten des Farbenhörens und Klangsehens gewählt. Hier berührte sich George

mit der deutschen Romantik, so unromantisch seine ganze sichere menschliche Haltung ist, berührte sich auch mit neuerer französischer Lyrik. In den Parnassiens, dann in den Symbolisten, in Verlaine und am stärksten in Mallarmé, hatte George gefunden, was er selbst erringen wollte: Eine strenge, hochgesinnte Wortkunst, doch auch das stolze Bewußtsein des Dichters, herrscherhaft den Geist des Zeitalters lenken zu können. 1893 sprach er Mallarmé seine dankbare Bewunderung aus. Er verdeutschte ihn, dann Baudelaire und Verlaine; den Anschluß an französische Liebesbekenntnisse seelischer Zermürbung in der Art Baudelaires und Verlaines überließ er andern gleichzeitigen Deutschen, auch diesem und jenem aus dem Kreise der „Blätter für die Kunst“ (1890—1914), die einer engumgrenzten, gewählten Schar von Anhängern die Offenbarung von Georges und seiner Genossen künstlerischem Wollen und Können bringen sollten. George ist ja der geborene Führer einer Sondergruppe, der willensstarke Stifter einer künstlerischen Sekte. Indem er sich stolz von der großen Menge abschloß, indem er nur für Auserlesene schaffen wollte, adelte er seine Anhänger und lehrte sie den verachten, der solche Kunst von höchsten Ansprüchen ablehnte. Scheinbar nur bedacht, Dichtkunst zu läutern und ihr die behaglichen Gebärden bürgerlichen Sichgehenlassens abzugewöhnen, weckte er in der Jugend, die sich ihm anschloß, das stolze Gefühl, einer erlesenen Welt anzugehören, in die der kleinliche Alltag mit seinen kläglichen Geräuschen nicht eindrang. So hatte einst Klopstock die, die an ihn glaubten, emporgetragen über das Lebensgefühl ihres Zeitalters, hinauf zu der mutigen Haltung dessen, der sich im großen Sinn fassen kann, auf die Gefahr hin, von den minder Mutigen belächelt zu werden. Größer noch war jetzt der Abstand geworden. Das Hausbadene der Aufklärung lag noch nicht so weit von Klopstock ab, wie der ironische Skeptizismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts von Georges feierlich ernstem Willen, die Welt wieder von höchster Warte aus zu erleben, zu deuten und zu werten. Mit durchschlagenderem Erfolg ward von George geleistet, was Nießches Wunsch gewesen war: die Deutschen zu reinerer und echterer Kultur zu leiten. Daß die ästhetische Lebenskunst, die er den Deutschen schenken will, von ihm auch durch lyrische Gaben verkündet wird, daß er der Lyrik eine derart überragende Stellung im Leben zuweist, ist vielleicht das bezeichnendste Merkmal der Wandlung, die sich in der Wertschätzung der Lyrik am Ende des 19. Jahrhunderts vollzog. Seit dem „Siebenten Ring“ (1907) machte sich der Mahner- und Erzieherwille Georges noch stärker fühlbar. Während er bisher nur durch den Adel seiner Schöpfungen wirken, nur durch das Schöne, das er schuf, zu einem Leben in Schönheit hatte hinführen wollen, bot er fortan Worte des Kampfes gegen die bestehende Welt und der Abwehr ihrer unbelehrbaren Lässigkeit. Er wurde mehr und mehr als Dante seines Zeitalters empfunden. Vorweggenommen war da der unwillige Einspruch, den die Expressionisten gegen das Zeitalter bald erheben sollten. Doch in starkem Gegensatz zu ihnen blieb für George Schönheit der Mittelpunkt seines Sinnens und Gestaltens. Ging ihm doch sogar an einem schönen Jüngling sein Gotterlebnis auf. Nun kündeten auch Georges Verse von Gott. Den Gottsuchern seiner Umwelt — sie stellten sich rasch in immer größerer Zahl ein — kam er nahe. Freilich blieb dies Gotterlebnis

schon dank seinem Ursprung durchaus innerhalb der Grenzen des Diesseits und überließ es einer nahen Zukunft, die Weltanschauung des späten 19. Jahrhunderts unbedingt zu überholen. Im Weltkrieg ließ George seine Anhänger lange auf ein weckendes Wort harren. Er durfte jetzt daran erinnern, daß er längst wie Dante über seine Zeit den Stab gebrochen habe. Georges herbe Bußrede „Der Krieg“ erwies 1917 zum erstenmal etwas von deutschem Vaterlandsgefühl in George, mochte es sich auch anders geben als bei den deutschen Dichtern, die damals noch nicht ins Lager der Kriegsgegner übergegangen waren. Die Gedichte Georges aus der Nachkriegszeit wahren solche Tönung.

Wie George kämpfte Rudolf Borchardt im Dienst strenger und reiner Kunst gegen die Schlagworte des ausgehenden Jahrhunderts. Er beschuldigte Historismus, Relativität der Maßstäbe, Milieulehre, sie hätten Form und Stil bis zur Anarchie erschüttert. Er beugte sich vor dem Dichter Hofmannsthal und vor dem Richter George. Seinen hohen Ansprüchen an Wortkunst genügte auch George nicht. Borchardt selbst wagte zur Verdeutschung Dantes die deutsche Ausdrucksweise des Mittelalters wieder wachzurufen. So nimmt auch sein „Durant“ (1904) nicht bloß den Rhythmus mittelhochdeutscher Blütezeit auf. Borchardt ist sich des sichern Besitzes eines Sprachstils bewußt, der in gebundener wie in ungebundener Rede sich wandlungsfroh dem Gegenstand anpaßt und doch immer die unbeirrbar feste Hand des Meisters bezeugt. Rudolf Alexander Schröder — wie Borchardt erscheint er oft an der Seite Hofmannsthals — nähert sich gern antiker Form. Schlicht und klar stellt sein Dichten dem Impressionismus eine dingbezeichnende Sachlichkeit entgegen.

Die Mitarbeiter der Zeitschrift „Charon“, die 1904 zu erscheinen begann, vertraten wie Georges Kreis neue Wünsche dichterischen Formens und zugleich ein neues Menschentum. Sie erblickten in Otto zur Linde ihren Führer. Sie scheiden sich von George durch bewußte echtdeutsche Haltung und durch gewollten Verzicht auf die Formstrenge romanischer Kunst. Sie treiben Holz' Lehre vom neuen Rhythmus weiter und spielen gegen taktierenden Rhythmus einen phonetischen aus, in dem Eigenbewegung der Vorstellungen und Eigenbewegung des Rhythmus sich decken oder — wie das Schlagwort lautet — ausbalanciert sind. Schon diese ausdrücklich verkündigten Ziele verraten, daß hier das deutsche Bedürfnis herrscht, die Formung bis ins letzte durch den Gehalt bestimmen zu lassen und keine Gestaltungsmöglichkeiten zu gestatten, die für ganze Reihen von Kunstwerken verschiedensten Gehalts gelten sollen. Die festen Linien und scharfen Umrisse der Kunst romanischer Völker, ihre Geschlossenheit und ihr baukünstlerisches Ebenmaß sind diesem deutschen Gefühl fremd. Otto zur Linde und seine Anhänger sind auch metaphysischer als die Gruppe Georges. Aus dem Grund der Seele wollen sie das Ursprüngliche, Urmenschlich-Göttliche in der Form des Mythos hervortreiben. Wissenschaft soll beim Dichten abgetan werden, damit man wieder an den Menschen selbst herankomme. Da sind Forderungen der Ausdruckskunst vorweggenommen. Rudolf Paulsen, neben Karl Möttger der wichtigste Anhänger Otto zur Lindes, sagt in seinem Heft über den Meister (1912) noch manches Wort, das wie ein Zeugnis für Ausdrucksdichtung

flingt. So weithin und so unwälzend zu wirken wie George und dessen Gefolge, ist diesem Dichterkreis nicht geglückt.

Von George ausgegangen, von zur Linde wesentlich mitbestimmt ist der Erzieher zu deutschem Menschentum Rudolf Pannwitz. Seit seiner „Krisis der europäischen Kultur“ (1917), am greifbarsten durch seine „Deutsche Lehre“ (1919) rief er in der Sprechart „Zarathustras“ zu einem Dritten Reich auf, das kein Reich der irdischen Blutherrschaft noch der himmlischen Erlösung sein soll. Sein Dichten deutet in Dramen und in epischen Gedichten alte Mythen um, ihnen den Sinn seiner diesseitsfrohen Erzieherabsichten zu schenken.

Im Kreise Georges vertrat Max Dauthendey romantisches Farbenhören und Klangesehen am nachdrücklichsten. Schwere und bunte Farbe beherrscht überhaupt seine Eindrücke. Er suchte sie im Erotischen auf und entzog sich immer mehr der Einwirkung Georges. Dunkler noch als Dauthendey, schon mit einem Stich ins Phantastische gab sich Alfred Mombert. Er ist ausgesprochener Vertreter des Symbolismus, wie gelegentlich auch Holz. Aber sein kosmisches Gefühl löst sich ekstatisch auf im Weltganzen. Gesichte werden zu rauschhaften Wortfolgen, deren Musik nachgeföhlt werden will, die sich begrifflicher Deutung widersetzen. Das ließ ihn später wie einen Nächstverwandten Theodor Däublers erscheinen, während tatsächlich eine weite Kluft zwischen beiden sich auftut. Mombert ist, mag er noch so weit ins Unendliche schweifen, ins Diesseits eingeschlossen und findet hier nicht, was die Fülle seiner Gesichte in einer gottähnlichen Einheit gipfeln ließe. Däubler ist transzendenter und wendet sein Auge sehnsüchtig und zuversichtlich einem höhern Jenseits zu. Ganz ins Phantastische der symbolistischen Groteske ging Paul Scheerbart, ein spitzer und scharfer Spottdichter, der ironisch mit seiner mechanisierten Umwelt spielte. Christian Morgenstern, der auch in schlichtester Aussprache innerer Erlebnisse Erlösendes zu sagen hatte, steigerte die groteske Komik Wilhelm Buschs am liebsten durch eulenspiegelhafte Ausbeutung des Widersinns bildlicher und gleichnishafter Alltagswendungen, zuweilen durch verblüffende Übertragung menschlicher Schwäche und Eitelkeit auf Lebloses. Ein Grübler nur konnte dem Altbekannten so neue Wendungen ablocken, nur ein Sprachkünstler das Wort gleich spielerisch flügelnd aus- und umdeuten. Der Hang zum Lüfteln, der sich da auswirkt, bewährte sich zuerst auch in seiner Lyrik. Langsam entwickelte sich Morgensterns Sang zu gemühtiefen Liedern von schlichter Knappheit, zu echter Lyrik in Sinn Goethes. Der Eigenwilligste unter den Dichtern, die aus naturalistischer Umwelt stammen, war der zigeunerhafte, den Reichtum seines Sinnens und Schaffens unbekümmert verschwendende Wanderer Peter Hille. Seine Wortkunst ist der Abschattung der Eindrücke gewachsener als die der meisten andern Impressionisten. Indem er aber Worte von zwingender Anschauungsfülle und von starkem Gefühlsgehalt prägte, gewann seine Sprache einen Wurf, der an Klopstock gemahnt und den Expressionismus vorwegnahm. Auch sein Hang zu Mystik führte ihn über die Grenzen des Impressionismus hinaus, diesen Weltdeuter, der zugleich wie Nietzsche die Welt lenken wollte.

Die Erneuerung des Sprachbluts, die von Arno Holz in seinen Anfängen verlangt worden war, galt der ganzen Eindruckslyrik als Gesetz. George er-

neuerte auch Satzbau und Wortstellung, um das feierlich Gewählte seines Formwillens und seines Reims besser zu treffen. Noch weiter ging Rainer Maria Rilke. Sein Vers wagte grammatisch Dinge, die gutem Deutsch schlechtweg verwehrt schienen. Infinitiv und Partizipium kamen zu neuen Ehren. Was auf den ersten Blick wie Unbeholfenheit eines dumpfen Drangs scheinen mag, erweist sich bald als gewollte künstlerische Gebärde, die von vorgeschriebenem Brauche abweicht, weil sie zu verraten hat, was noch keiner ersah. Doch neben scharf zutreffende Seelenenthüllung tritt allgemeinste Andeutung. Hellbeleuchtetes steigt empor aus dem Geheimnis gewollten Halbdunkels. Umrißhaftes, mit schärfstem Blick erschaut, löst sich auf wie bei Rilkes Freund, dem französischen Bildhauer Auguste Rodin, und fließt über in Umrißloses. Rilkes Manier ist weit fühlbarer als die Manier Georges. Sie bringt gesteigerte Bewegung in den Vers, sie verschmäh't das gleichmäßige Schreiten Georges, sie gibt schon durch die ungewohnte Stellung, die dem Reim im Satzgefüge zuteil wird, dauernd einen spürbaren Ruck. Ein kräftig zugreifender Former des Sprachstoffs, bohrt Rilke sich mit seinen Ausdrucksmitteln tief hinein in das Wesen des Gegenstands (es ist durchaus nicht immer bloß ein Mensch), dem sein innerstes Geheimnis abgefragt werden soll. Nicht nur um sorgsames Erfassen des augenblicklichen Eindrucks ist es Rilke zu tun; er dringt mehr und mehr in den Mittelpunkt seines Gegenstands, sucht ihn geistig von innen zu erfassen und aus dem Innern die äußere Gestalt begreiflich zu machen. Er ist einer der ersten, die den Ausdruck eines Innerlichen grundsätzlich wieder an die Stelle der Eindruckskunst setzen. Und zuweilen glücken ihm seelische Ergründungen von überwältigender Wahrheit. Überwunden ist banges Fragen nach dem Wesen der Dinge. Rilkes Fähigkeit, ein fremdes Ich zu erfüllen, läßt ihn Ichdichtung einschränken. Als einer der ersten übt er einen lyrischen Gang, der lieber von einem Er als von dem Ich berichtet, lieber ein Er abzeichnet, als ein Ich sich aussprechen läßt. Solche Enticung der Lyrik setzte sich rings um Rilke bald durch, bei Däubler, bei Werfel, bei Trakl; sie wurde ein Lieblingsbrauch des Expressionismus. Sie legt Entfernung zwischen den Dichter und seinen Gegenstand, wenn sie an die Stelle eines Ichbekenntnisses den Bericht von einem Er setzt. Sie kann aber auch den Gegenstand des Gedichts von außen sehen und zugleich sein Inneres aussprechen, als wäre sie Ichdichtung. Sachlicher ist das als der impressionistische Egotismus. Und wie Rilke da ins Wesen der Dinge eindringt, möchte er, ein Gottsucher, auch das Wesen der Welt erfüllen, den Sinn des Daseins ergründen. Seit seinem „Stundenbuch“ (1906) und bis in seine letzten Schöpfungen ist dies Ringen nach seinem Gott an Rilke zu beobachten. Einem Zeitalter, das wie Rilke auf der Suche nach Gott war und ist, wurde er rechter Führer zu wiedererwachter Religion. Bildhaft spricht Rilke sein Verhältnis zu Gott aus. Seine Wortkunst führt in solcher Absicht eine Art Metaphorik weiter, die sich schon bei Novalis ankündigt. Nicht länger dringt er in die Einzeldinge hinein, um sie zu beseelen. Rauschhaft ringt er zuerst nach dem rechten Ausdruck für das Wesen Gottes. Solche mystische Schau beruhigt sich zuletzt, indem sie beglückt das Sein aus seinem Sinn erfäßt, aus dem Tod. So bestimmt Hermann Pongs die mystische Metaphorik von Rilkes Spätkunst.

Der neuen Lyrik des Objekts kam eine stoffliche Wendung entgegen, die zurückführte in verlassene Gefilde des Frühnaturalismus. Zola hatte die Eindrücke des neuen technischen Lebens, besonders der Weltstadt, zu sammeln und zu ordnen versucht. Der Fläme Emil Verhaeren steigerte Zolas miterlebende Freude an dem Reichtum der neuen Lebensformen, die vorläufig andern für etwas Schreckhaftes galten. Wie Walt Whitman freut Verhaeren sich an dem Reichtum des Lebens, möchte ihn auskosten, im urgewaltigen Rhythmus jüngster Technik mitschwingen. Damit seine Wortmacht sich schrankenloser auslebe, griff er auch zu Whitmans freien Versen und schenkte so französischer Dichtung eine neue Gestalt.

Solcher Verklärung der Technik trat im Kampf gegen den Kapitalismus und gegen dessen Fabrikwesen der Expressionismus entgegen. Doch ehe dieser Gegenstoß einsetzte, war ein Deutscher, der mitten im niederrheinischen Industriebezirk lebte, von der längstbestehenden Neigung auch deutscher Dichter, die großen Erfolge der Technik zu feiern, mit Verhaeren zu einem urkräftigen Erleben der Fabrikwelt weitergeschritten, das sich als Sieger über die Kräfte der Natur fühlt. 1914 erschienen, unmittelbar vor dem Weltkrieg, Josef Windlers „Eiserne Sonette“. Im Anblick des tosenden Bereichs der Schwerindustrie sieht Windler sich selbst in seinem eigenen stürmischen Wesen bestätigt, eine Überwindernatur, der alles bange Zagen des Verfallmenschen fremd ist. Solches Lebensgefühl konnte den Weltkrieg nur wie einen Aufschwung der Seele begrüßen. Windler und neben ihm der Gladbacher Kesselschmied Heinrich Lersch hatten dann zur Zeit der frühen Weltkriebsdichtung wirklich Echteres zu sagen als andere, die zum Kampf aufriefen. Um so schwerer fällt ins Gewicht, daß Windler und Lersch eines Tages dem Expressionismus zustimmten, der das Fabrikwesen und die hochentwickelte Technik für die Entgeistigung der Welt verantwortlich machte.

Der Expressionismus enthüllt sich nach seinen Wünschen und Zielen wie nach seiner Entwicklung am klarsten an der Lyrik. Nur noch im Drama wirkt er sich ähnlich unmittelbar aus. Schärfer trennt sich von Anfang an das Drama des Expressionismus von dem des Impressionismus ab. In der Lyrik lassen sich die mählichen Wandlungen besser beobachten.

Neben allem, was der Expressionismus an Umbildung der Lebensauffassung leistete, macht sich seine tiefgreifende Neuschaffung des Wortausdrucks in der Lyrik am fühlbarsten. Neben dieser überbewegten Dynamik wirkt der Impressionismus wie ein geruhiges Beharren. Er hatte dem Verbum wenig Raum geboten, nur die Formen des Verbs begünstigt, die sich dem Nomen nähern. Macht er aus Verben Substantive, so erwacht im Expressionismus das Verbum zu neuer Kraft und nimmt in sich viel aus dem Bestand der Substantive auf. So hatte schon deutsches Barock, auch Klopstock und sein Gefolge es gehalten. Noch aber war deutsche Wortkunst nie zu gleicher Häufung inbrünstiger Schreie vorgeschritten. Chaotisch drängte sich jetzt Gegensätzliches zusammen, auch in der Bildlichkeit der Sprache. Die deutsche Romantik hatte mit Willen Bild zu Bild gesellt, mochte solche Häufung auch alle Folgerichtigkeit der Bildvorstellung zerstören. Der Expressionismus löste

Metaphorik ganz auf. Karl Sternheim ließ den Schlachtruf ertönen „Kampf der Metapher!“ Ungebundene Einbildungskraft riß — wie Hermann Pongs nachgewiesen hat — jeden gegenständlichen Anlaß in sich hinein. Schon Georg Heym schwellte die Bildlichkeit des Impressionismus auf zu Schauorgien, die nur durch das Gefühl des Grauens vor dem Chaos der Welt in sich zusammenhängen. Er wahrt dabei immer noch plastische Anschauungsbilder, mögen sie auch wirr durcheinandervogen. Bei Johannes R. Becher geht es weiter zu wahlloser Bildmischung, die ein Ganzes gar nicht gestalten will. Bei Werfel prallen Lebensvorgänge jäh mit kosmischen Gesichten zusammen. Verzweiflung an der Menschheit, die Einsicht, daß Werfels Sehnen nach mitfühlendem Aufgehen des Ichs in der Gemeinschaft alles Geschaffenen nie Erfüllung geschenkt werden könne, wühlt in widerspruchsvollen Assoziationen. Im Hintergrund steht eine Ekstase, die sich einem Höchsten hingeben möchte, indes eines Gottes nicht mehr teilhaft ist, in dem ekstatische Hingabe zu Ruhe käme.

Georg Heym, der Frühverstorbene, wandte an die Großstadt und an die Mächte, die von den neuen technischen Eroberungen wachgerufen wurden, seine ungemeine Fähigkeit sinnlich-kraftiger Vergegenwärtigung, mied indes den freudig miterlebenden und nachfühlenden Gemütsston Verhaerens und zeichnete mit grausamer Echtheit das Grauenhafte ab. Das wäre nur Wiederholung alter naturalistischer Versuche gewesen, wenn nicht die strenge Form, die den Forderungen Georges entsprach, und wenn nicht vollends trotz aller Schärfe der Beobachtung eine Phantasie von der Gewalt der Gesichte Rubens' auch künstlerische Ziele verraten hätte, die jenseits der Sinnenwelt lagen. Das alles wies schon auf die Neigung zum Barock hin, die sich durchzusetzen begann. Eine gewaltige innere Spannung wurde zu stärkster Wirkung zusammengedrängt. War schon Rilkes Bewegtheit über Georges Linienstrenge zum Barock weitergeschritten, so packte Heym in einen einzigen Vers eine Wucht hinein, die etwas Atemraubendes hat. Zugleich besteht in Heyms Versen die Lust am Ekeleregenden, die durch Arthur Rimbaud, den Freund Paul Verlaines, neuester deutscher Lyrik nahegelegt wurde. Wie Rimbaud verzichteten Albert Ehrenstein, Armin L. Wegner, Paul Zech, wenn sie die mechanisierte Welt der Gegenwart in ihren widrigsten Zügen abzeichnen, auf Heyms grundsätzliche Unpersönlichkeit und verurteilen bekennend. Hatte Verhaeren auch an der Großstadt seine ekstatische Erlebensfreude bewahrt, so kämpften, wie schon Dehmel, diese Deutschen und mit ihnen viele andere gegen die Lebensbräuche der Weltstädte; ganz so hatte Rousseau einst gegen das Gebaren der Hofwelt des Ancien Régime gepredigt. Da erklang wie bei George der Ton strenger Verurteilung der Gegenwartswelt; bald ließ er sich in lyrischen Bekenntnissen gegen den Krieg noch lauter vernehmen.

Der Beginn des Weltkriegs hatte freilich eine entgegengesetzte Stimmung geschaffen und ungebrochene Freude an Kampf und Schwertschlag lyrisch verkünden gelehrt. Vorbereitet war das durch Ernst Lissauer.

Lissauer erschuf aus seiner Phantasie mit Mitteln Georg Heyms, mit gleich Rubensscher Wucht Abbilder der Kämpfe von 1813. Unmittelbar vor dem Weltkrieg rief die hundertste Wiederkehr der Kampftage des Befreiungsjahres

in Lissauer einen Schlachtendichter wach, der dem gesteigerten Kraftgefühl des deutschen Volkes angesichts drohender und bald verwirklichter Gefahren einen Ausdruck ließ, wie er von der betrachtenden und bloß aufnehmenden Eindruckskunst nicht erzielt werden konnte. Eine der Quellen der kommenden Kriegsdichtung war damit erschlossen.

In den Dienst einer Lyrik, die zu mutiger Tat und zu unentwegtem Widerstand aufrief, stellten sich gleich nach Kriegsbeginn die anerkannten Führer deutscher Dichtung, Gerhart Hauptmann ebenso wie Richard Dehmel, dann Isolde Kurz oder Hermann Hesse. Den Heimatdichtern lag die Aufgabe gut. Der Krieg schenkte überdies den Deutschen neue Dichter, auch neue Dichterinnen wie Ina Seidel. Heinrich Versch galt manchem als der Berufenste. Gesungen wurde von den Feldgrauen freilich wenig von diesen Neuschöpfungen, nur Längstbekanntes, bestenfalls Verse, die an der Front der Augenblick gezeitigt hatte.

Deutschösterreichische Kriegslyrik verriet von Anfang an, daß der Österreicher, zumal der Wiener, aus seiner gewohnten Gefühlswelt heraustreten muß, wenn er sein Vaterland mit bewaffneter Hand schützen soll. Eine Gruppe österreichischer Dichter ging noch weiter und verfocht gegen die „Wortemacher des Kriegs“ die Heilslehre vom Brudertum aller Menschen. Der Wiener Albert Ehrenstein und der Prager Franz Werfel spielten den Heiligen aus gegen den Helden, den Geist gegen die Künste der Mechanisierung, die im Kriege ihre Feste feiern.

Werfel und Ehrenstein sind Bekenner, sie suchen nach einer Weltanschauung, die das Leid der mechanisierten Welt (es war in den langen Kriegsjahren immer fühlbarer geworden) überwinde. Die Neigung des Barocks zu Gesichten des Gräßlichen ist auch ihnen eigen, noch mehr jedoch ein mitleidvolles Sichversenken in die Seelen Unglücklicher und Unterdrückter. Sie sondern sich deutlich ab von der Wiener Eindruckskunst der Richtung Hofmannsthals. Werfel hatte das „Einander“ (1915) verfochten, das Seele an Seele bindet, das noch dem Unbeseelten Mitgefühl schenkt. Der Weltkrieg brachte ihm die herbe Enttäuschung, daß dies Einander tatsächlich an dem Auseinander der Menschen scheitern müsse. Nun blieb ihm im „Gerichtstag“ (1919) nur der Weg, sich mystisch in sein Ich zu versenken. Er ging nicht auf letzte Übersteigerungen expressionistischen Ausdrucks aus. Ehrenstein wagte Kühneres, scheute vor dem stärksten Wort nicht zurück, wühlte im Grauenhaften, warf alles Weichere und Gezähmtere ab, das ihm lieb gewesen war. Jetzt überschrieb er einen Band seiner Gedichte „Der Mensch schreit“ (1916). An Hölderlins Wehrufe hatten kurz vorher noch Verse Ehrensteins gemahnt, wenn er sein Weltleid und die Pein aussprach, die ihm sein eigenes Wesen schuf. Der Wohlklang von Hölderlins Melodik und von Brentanos weich sich wiegenden Strophen erwachte zu neuem Leben in den farbensatten Träumen des Salzburger Georg Trakl. Wilder und ungebärdiger gaben sich norddeutsche Dichter; sie stellten in Worten von ungewohnter Verknüpfung ähnliche Rätsel, wie expressionistische Maler in Farben. Else Lasker-Schüler ging diesen Weg, ehe das Schlagwort Expressionismus aufgekommen war. In ihrer Nähe waltet eine Neigung, dem Wort Gewalt anzutun, die unerträglich und zerstörend heißen dürfte, wenn nicht einst Klopstock Ähnliches gewagt hätte; scheute doch jüngste deutsche Lyrik

so wenig wie Klopstock den Vorwurf gewollter Unverständlichkeit. Auch diese Verwandtschaft bezeugt nur, wie unaufhaltsam das Barock sich durchsetzte. Johanneß R. Becher meißelte tollste Satzgefüge. Ekstatisch tobt sich Empörung aus. Inbrunst türmt Wortblöcke. Unbedingter hatte nur noch August Stramm seine Gedichte — es waren Kriegsgedichte — in unverbundene Schreie aufgelöst. Der Vers schrumpft bei Stramm zusammen. Umgekehrt konnte Ernst Stadlers Ethos sich im kurzen Vers nicht ausleben; er griff zu Versen von zwei und mehr Zeilen. Becher füllte gleichlange Verse mit Sätzen, die aus einem einzigen Wort bestehen. Bechers Ekstasik wirkte in vielen nach; nur allmählich befreiten sie sich von ihm und fanden eigenere Töne. Max Herrmann ist das geglückt. Alfred Wolfenstein, Iwan Goll, Alfred Klemm wahrten von vornherein ihre Selbständigkeit und einen ruhigern Ton.

Verwandtes und Gegensätzliches der expressionistischen Lyriker ist aus Kurt Pinthus' Anthologie „Menschheitsdämmerung“ (1920) gut zu erkennen. Vier Gefühlskreise sind hier voneinander geschieden; sie bezeichnen das Wesen und die inneren Bedürfnisse der Ausdrucksdichter: Entdeckung des Gegensatzes zu einer Umwelt, die bis dahin wie etwas Notwendiges und Selbstverständliches hingenommen worden war, vor allem Widerspruch gegen eine Kriegsführung, in der eine mechanisierte Welt ihre letzte Folgerung zog; Erweckung des Herzens; Aufruf und Empörung; Liebe zum Menschen. Die Österreicher sind stärker beteiligt, soweit innere, die Deutschen, soweit äußere Umwälzung vertreten wird. Vertreten die Österreicher Mitgefühl mit dem leidenden Menschen, so singen die deutschen Ausdruckslyriker am liebsten Aufruhr und Empörung. Walter Hasenclever trieb die Entwicklung weiter von der Ablehnung der bestehenden Welt zu dem Verlangen nach politischer Erneuerung. Ein machtvoller Rufer, formte er zündende Schlagworte wie die Dichter der vierziger Jahre. Ein beschwingter aufwühlender Volksredner, mied er die Vergewaltigung von Wort und Satz, die dem Expressionismus zum wesentlichen Merkmal dient. Glatter und hemmungsloser eilen seine Verse hin. Vulkanischer bricht aus Bechers Gedichten der Ruf nach Umsturz; wild braust Empörung da auf, unbekümmert um lockendes Werben. Erdenferner klingt, was Österreicher wie Werfel in gleichem Sinn vorbringen.

Rangen die einen titanisch mit dem Sprachstoff, um ihr Inneres auszusprechen, so erwachte gleichzeitig in dem Schweizer Max Pulver ein neuer durchgeistigterer Heinrich Leuthold, nicht in der menschlichen Haltung, doch in der berücksichtigenden Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit edeln Maßes und weicher Melodik der Verssprache. Pulvers Gedichtreihe „Auffahrt“ (1919) steigt schon zu klassisch reiner Formung empor; wo er das Fähe und Ungebärdige der Empörungslirik anklingen läßt, wirkt er, als wolle er sich gegen seinen eigenen Formwillen zu einer Gebärde steigern, die ihm innerlich fremd ist. Pulver schwelgt nicht so im Musikalischen der Wortgebung wie eine der wichtigsten Begabungen der Gegenwart, wie der Südoösterreicher Theodor Däubler, der mit romanischem, zunächst italienischem Kunstgefühl von Jugend auf in enger Fühlung gestanden hat.

Däubler war bewußter Vorläufer des Expressionismus. Er war indes schon längst auf dem Wege, der Kunst des sinnlichen Eindrucks und ihrer Voraus-

setzung, dem Positivismus, eine Kunst des Geistes entgegenzustellen. Die Odyssee des Geistes, die von Schelling im Werden der Welt gesucht wurde und zu der sich Hegels Geschichtsphilosophie gestaltete, wird von Däublers Epos „Nordlicht“ in schaugewaltigen Gesichtern versinnlicht, wird zu einem Mythos umgeschaffen, der dem Zeitalter der Mechanisierung eine Heilslehre geistiger Tat entgegenhält. In jungen Jahren wie Klopstock begann Däubler sein Werk; er brachte die Verkündigung der Messiasendung des Geistes rascher zum Abschluß als der seraphische Sänger des 18. Jahrhunderts seinen „Messias“. Er stellte gleich ihm seine Zeit vor die Frage, ob ein Kunstwerk von unermesslicher Bedeutung oder nur ein kühnes Experiment von bloß literarischem Werte vorliege.

Ähnlichen Fragen sah sich des Schweizers Karl Spitteler „Olympischer Frühling“ ausgesetzt. Dieser Versuch, antike Mythologie freischöpferisch in einen neuen und zeitgemäßen Mythos umzusetzen, trat 1900 und unmittelbar darauf hervor, Däublers „Nordlicht“ erst zehn Jahre später, obwohl es noch am Ende des 19. Jahrhunderts angefangen worden war. Eine Welt liegt zwischen beiden Dichtungen. Spitteler sieht die Welt vom Standpunkt des zweifelstrogen entgotteten Pessimismus. Däubler kündigt mystisch-religiös von der Liebe, die das Universum erneut und die Erde aus einem dunkeln Planeten in einen leuchtenden Stern wandeln soll. Spitteler erzählt von Göttern, die in sich alle Schwächen der Menschen gesteigert tragen. Däubler weist den Menschen den Weg zur Sonne, die im Menschen selbst leuchtet. Daß Christus Mensch geworden ist, bestätigt ihm solche Zuversicht. An Klopstock darf angesichts von Däublers Werk erinnert werden. Spitteler ist der bewußte Gegenpol Klopstocks. Spittelers beste Kunst ist die scharf umgrenzte Plastik seiner Welt, Däublers Gesichte rauschen wie stimmungsgewaltige Musik daher. Spitteler gibt unverwischbare sinnliche Eindrücke, Däublers Dichtung wirkt wie romanisch-gotische Ornamentik: eine Fülle von zum Teil lebensecht gesehenen Gestaltungen, aber sie drängt sich in unabsehbarem und unüberschaulichem Gewühle fast betäubend an den Betrachter heran. Klar sind die Umrisse des Aufbaus bei Spitteler. Däubler komponiert musikalisch und läßt leitmotivartig stark tönende Worte wiederkehren. Spitteler beobachtet die altehrwürdigen Grundsätze des großen Epos. Von seinem Standpunkt gesehen, ist Däublers „Nordlicht“ so wenig ein Epos wie Nietzsches „Zarathustra“, den man gegen den „Olympischen Frühling“ hat ausspielen wollen. Vor „Zarathustra“ hatte Spitteler schon in einem epischen Versuch „Prometheus und Epimetheus“ (1881) gehobene ungebundene Rede von bibelhaftem Klang verwertet, die sich aber von der Wortgebung Nietzsches fühlbar unterscheidet.

In Spittelers Nähe schuf Josef Viktor Widmann nach dem „Olympischen Frühling“ eine epische Dichtung, sein reifstes Werk „Der Heilige und die Tiere“ (1905). Mit neuen Mitteln überholt es ähnlich wie Widmanns dramatisch geformte „Maikäferkomödie“ (1897) die Tierdichtung der alten Fabel, im Sinne Schopenhauers erfüllt von Mitgefühl mit dem Tier. Eindringlicher klingt Verwandtes in der Ausdruckskunst nach.

Däubler hatte lange nur eine kleine Gemeinde. Spitteler war daran, sich durchzusetzen, als der Weltkrieg die Wände zu zerreißen drohte, die ihn mit

110

deutschen Lesern verknüpfen. War Däubler neben seinem Epos bis vor kurzem fast nur noch lyrisch tätig, so ging Spitteler fast auf allen dichterischen Gebieten, nur nicht auf dem dramatischen, neue und seine eigenen Wege. Er ordnete sich keiner Richtung unter. Er berührte sich indes als Erzähler in ungebundener Rede mit vorwärtsführenden Versuchen der Gegenwart.

Seine Balladen suchten neue Bahnen. Die altbewährte Bahn, die von Strachwitz über Fontane und Liliencron weiterführt zu einem starkbewegten und adliger Gesinnung frohen Balladensang, ging keiner erfolgreicher als Börries von Münchhausen. Die Anschaulichkeit der Eindruckskunst kam ihm entgegen. Sprache und Rhythmus seiner klangvollen Verse passen sich dem wechselnden Stoff vielgestaltig an. Weit gemäßigter ist der Ton der wortsparenden Balladen Agnes Miegels mit ihrem kunstvoll abgestimmten Rhythmus und mit ihrer echt balladenhaften Andeutung des Geheimnisvollen. Verwandter noch mit der Drosté ist Lulu von Strauß und Torney. Es ist bezeichnend, daß Münchhausen in neueren Gaben sich zur Aussprache innerer Erlebnisse im Sinne der Ausdruckskunst wendete, auch er ein Zeuge, daß Ausdruck über Eindruck zu siegen begann. Jüngere lyrische Verserzähler wie Lissauer, Rudolf Leonhard oder Leo Sternberg schritten über Münchhausen hinaus in der Richtung bewegterer und seelisch stärker angespannter Barockkunst.

Roman

Auf die schwerfälligere Gestalt des Romans konnte die Wandlung der künstlerischen Grundsätze bei weitem nicht so rasch und so bestimmend wirken wie auf die zartere und bildsamere Gestalt des lyrischen Gedichts. Die Novelle war unmittelbar vorher durch Konrad Ferdinand Meyer manchem Wunsche kommender Kunst vorangeeilt. Daß sie Geseße habe, die dem Roman nicht gelten, blieb vielen ein Geheimnis.

Der Roman ist durch den Stoff stärker bedingt als das lyrische Gedicht. Daher kam das stofflich Neue der Abfolge der Kunstrichtungen in ihm stets fühlbarer zur Geltung, vollends aber zu einer Zeit, die gleich dem deutschen Frühnaturalismus das Neue im Gegenstand und nicht in dessen Gestaltung erblickte. Dem Roman fiel noch mehr als dem Drama die Aufgabe zu, Stoffgebiete zu bebauen, die durch Zola und durch die Meister Skandinaviens und Rußlands hinzugewonnen worden waren. Wer nicht schlechtweg wie Paul Lindau nach Zolas andersge-meintem Vorgang das bewegte Leben der rasch anwachsenden Reichshauptstadt aus genauer Kenntnis zu einem wirksamen Lockmittel aufregender Erzählung machte, stimmte mindestens wie Max Kreßer in den gesellschaftlich anfliegenden Ton der sozialdemokratisch fühlenden Jugend ein. Lindau tat immerhin einen tüchtigen Schritt vorwärts von „Herr und Frau Bever“ (1882) zu der Romanreihe „Berlin“ (1886—88). In der Abzeichnung Berlins wetteiferten mit ihm Fritz Mauthner, Theophil Zolling, auch Hermann Heiberg, der seine Höhe erstieg in dem Roman aus seiner schleswig-holsteinischen Heimat „Apotheker Heinrich“ (1885). Sie alle ließen noch genug Eigenes für Fontanes Berliner Erzählungen übrig. Kreßer kannte das Leben des Handwerksmeisters und des

Fabrikarbeiters besser als die Umwelt des reichen Bürgertums und berichtete wie Zola von der Vernichtung des bürgerlichen Handwerks durch die Fabrik. Als Kundgebung gesellschaftlichen Mitleids gehört seine geschlossenste Leistung, „Meister Timpe“ (1888) der Nachfolge von Dickens an. Auf Dickens' Wegen verfehte sein „Gesicht Christi“ (1897) Wunderbares in die Berliner Welt.

Nicht bloß stoffliche Wirkung Zolas und Dostojewskis blieb im Roman die Darstellung des Elends der Armen und Bedrückten. Das neu erwachte Leben in Kunst und Literatur, ferner die Kämpfe abzuzeichnen, die von der Jugend gegen das Bestehende geführt wurden, legte Zolas Roman „L'œuvre“ (1886) aus der Reihe der „Rougon-Macquart“ nahe; es war den Erzählern auch ein willkommenes Mittel, sich selbst und ihre künstlerischen Absichten auszusprechen. M. G. Conrad vergegenwärtigte das Münchner Kunstleben und verriet „Was die Isar rauscht“ (1887). Konrad Alberti und Karl Bleibtreu versuchten Verwandtes auf anderm Boden. Hermann Conradis Romane zeugten für den Seelenzustand der dichterischen Umstürzler und für ihre Fähigkeit, ihr Lebensleid zu zergliedern. Erotik beherrschte sie wie die Erzählungen Heinz Lohvorts. Schon 1890 ging der Schweizer Walter Siegfried in seinem „Tino Moralt“ hinaus über ein Abbild des zeitgenössischen zigeunerhaften Literaten- und Künstlertums und von dessen Streben nach neuer Kunst und bot im Wettstreit mit Zolas „L'œuvre“, aber auch mit dem „Grünen Heinrich“ eine psychologische Studie von Gehalt, die das Schicksal eines begabten Malers von unerbittlichen künstlerischen Ansprüchen und unzureichendem Können darlegte. In künstlerischer Selbstbesinnung und in dichterischer Gestaltung erfaßte „Tino Moralt“ die Aufgabe, die sich dem Deutschen stellte: deutsche Beseeltheit und französische Erfassung des Einzelnen zu verbinden. Wilhelm Bölsches „Mittagsgöttin“ (1891) gipfelt in der weltfreudigen Schau, die der Forscher Bölsche alsbald in seinen naturwissenschaftlichen Werken weiterbetätigte.

Wilhelm von Polenz' Roman „Wurzellecker“ von 1902 erwog Lebensfragen deutscher Dichtung der Zeit. Otto Julius Bierbaums „Stilpe“ wurde 1897 zu einem sehr wichtigen Zeugnis für die Geschichte der neuen dichterischen Bewegung. Bierbaum näherte sich wie diesmal noch später dem literarischen Schlüsselroman und entging nicht der Gefahr, Persönlichkeiten, die an der Weiterentwicklung jüngster deutscher Kultur beträchtlichen Anteil hatten, flatschhafter Nachrede auszusetzen. Unter der Decke künstlerischer Absicht enthüllte sich persönliche Abneigung, ja Gehässigkeit. Das war noch zu beobachten an Friedrich Freffas Bühnenroman „Erwin Bernsteins theatrale Sendung“ (1913). Heinrich Mann wetteiferte nicht nur in „Schlaraffenland“ (1900—01) und „Jagd nach Liebe“ (1903—04) mit Bierbaums Erotik und Schlüsseldichtung. Gefälliger und anspruchsloser bewegte sich auf dem gefährlichen Boden Ernst von Wolzogen. Meister kurzgefaßter ironischer Erzählung war Otto Erich Hartleben. Hartleben und Wolzogen setzten fort, was von Fontane begonnen worden war, und huldigten Berliner und Münchner „süßen Mädeln“.

Der Wiener Arzt Arthur Schnitzler nahm das süße Mädel tragischer als sie, auch als Fontane. Es wird in seinen Erzählungen und Dramen von Todeslust

umwittert. Noch Schnitzlers Zeitroman „Der Weg ins Freie“ (1908) bleibt diesem Gegenstand nahe, steigert zugleich ein Bild der Wiener Moderne vom Anfang der neunziger Jahre zu einer Problemdichtung vom Kulturjudentum. Wie sonst geht Schnitzler auch hier von skeptischer seelischer Zergliederung nicht zu kraftvollen Lösungsversuchen weiter. Hermann Bahr wandelte sich von verwandter Haltung in seinen neuern Romanen aus Österreich zu einem eifervollen Prüfer und unbedingten Beantworter der Kulturfragen seiner Heimat wie der Gegenwart überhaupt. Er möchte allen Deutschen das österreichische, von Grillparzer und Stifter vertretene Ideal der Abkehr von Gewalt, Eigennutz und Selbstsucht predigen. Seine Romane von der „Nahl“ bis zur „Rotte Korahs“ (1908 bis 1919) schließen sich zusammen zu einem Abbild des Österreichs jüngster Vergangenheit. Das politische Wien spiegelt sich ebenso in Stefan Großmanns Roman „Die Partei“ (1919).

Die vielen Romane aus der Welt der Literaten entfeimten meist dem Bedürfnis ihrer Verfasser, vom Handwerk zu reden. Sie konnten zu künstlerischer Selbstbesinnung verhelfen, sie förderten nur selten die Beantwortung der Frage nach der neuen Form, die an die Stelle veralteter Gestaltungsmöglichkeiten treten sollte. Auch sonst wurde in den langen Jahren seit der Geburt des deutschen Naturalismus nicht viel von den Aufgaben gesagt, die sich innerhalb der Eindrucks-kunst dem Roman stellen. Arno Holz' Lehre vom konsequenten Naturalismus diente gewiß vor allem der erzählenden Dichtung, wurde auch von ihm und von Schlaf zunächst an Erzählungen erprobt. Dann aber blieb Jakob Wassermanns Gespräch „Die Kunst der Erzählung“ (1904) ein vereinzelter und überdies ganz persönlicher Vorstoß, weit weniger ein Versuch, Grundsätze neuer Technik der Erzählung zu erwägen, als eine Rechtfertigung von Wassermanns eigenen Romanen.

Tatsächlich ging der Roman der Eindrucks-kunst nicht den Weg zu einer wesentlich neuen Form. Er fand Spielhagens Lehre vor, die dem Erzähler jedes fühlbare Eingreifen verbot; sie entsprach durchaus dem Verhalten des Impressionisten, der auf Beobachtung, auf Abzeichnung der Umwelt oder der Innenwelt zielte und die Wünsche seiner eigenen Seele weniger wie ein Bekenner vortrug, als vielmehr abermals vom Standpunkt aufmerksamen Betrachtens und Belauschens nahm. Schon Spielhagen hatte dem Gespräch in der Erzählung breiten Raum gewährt, weil es wie dramatische Formung den Dichter selbst am sichersten vor persönlichen Zwischenbemerkungen wahrte. Mehr und mehr war daher schon vor der Eindrucksdichtung die Erzählung dem Drama angenähert worden. Ganze Romane oder einzelne Abschnitte schlechthin mit Gesprächen anzufangen, alles Berichtende nur hinterher gelegentlich unterzubringen, wurde immer beliebter. Das Anführungszeichen beherrschte den Roman. Völlig verwarf man das „sagte er“, „erwiderte sie“ und zwang den Leser, aus dem Sinn der Worte den Sprecher zu erraten. Die schwierige Aufgabe, seelische Vorgänge von ungewöhnlicher Art fast einzig aus dem gesprochenen Wort erschließen zu lassen und auf deutende Zusätze zu verzichten, wurde mit den Handgriffen des Dramas gelöst.

Wenige zogen gleich unbedingt wie Arthur Schnitzler die letzte Folgerung. Sein „Leutnant Gustl“ (1901) verwandelte fast eine ganze Erzählung in einen

stillen Monolog. Dem berichtenden Dichter wird alle Arbeit abgenommen; er macht sich nur aus dem Munde des recht unheldenhaften Helden der Erzählung vernehmlich, der indes auch nicht berichtet, sondern nur in Worten auf die Eindrücke des Augenblicks reagiert. Nach Jahren nahm Schnitzler solche Erzählungsart wieder auf.

Die ersten Versuche, der Erzählung die erzählende Form wieder zurückzugeben, wirkten nicht nur befremdend, sie machten den Lesern, die an Gespräche und stille Monologe gewöhnt waren, geradezu Schwierigkeiten des Verständnisses. Ricarda Huch's Romane bewährten ihre nahe Verwandtschaft mit der deutschen Romantik auch durch die Rückkehr zum erzählenden Bericht und durch die Einschränkung der Rede in Anführungszeichen. Paul Ernst erneuerte den strengen, sachlichen, fast trockenen Ton italienischer Erzähler der Renaissance. Hofmannsthal bewegte sich auf gleicher Bahn. Thomas Mann räumte in seinen Anfängen dem Gespräch so breiten Raum ein, daß er die „Buddenbrooks“, ohne das Kommen vorzubereiten, ganz bühnenmäßig mit einem Gespräch begann. Schon in der „Königlichen Hoheit“ (1909) zog er dem Gespräch engere Grenzen. Er selbst hat den Gegensatz, der in der ganzen künstlerischen Formung zwischen den beiden Romanen besteht, stark hervorgehoben. Die organisch gewachsene Darstellung des Lebens, voll von ursprünglicher Wärme, in den „Buddenbrooks“; das von Gedanken beherrschte, auf Maß und Verhältnis gestellte, aber gerade dadurch unlebendigere Kunstwerk „Königliche Hoheit“. Dort ein Werk von deutscher, hier eins von französischer Prägung. In seinem „Zauberberg“ (1924) erreichte Mann einen ausgesprochenen Erzählerstil, der von seinen Anfängen weit abliegt, indes die Strenge des Erzählens, die von Paul Ernst erstrebt wird, gleichfalls meidet. Scheinbar nimmt er alle Willkür und Formungebundenheit humoristischer Erzählung hier in Anspruch; dennoch bekundet jeder Satz das bewußte Walten einer reifen Kunst. Das Leitmotiv, das schon von Anfang an in Manns Erzählungen sich bedeutungsvoll ankündigt, wird hier zum eigentlichen Mittel der Baukunst des Romans. Noch deutlicher ist solcher Erzählerstil in der kleinen Erzählung „Unordnung und frühes Leid“ (1926) zu beobachten, einem Meisterstück lebenswürdiger Ironie. Manns Novellistik, die schon im „Tod von Venedig“ (1913) eine beträchtliche Höhe erreicht hat, bedeutet in der deutschen Dichtung der Gegenwart etwas Außerordentliches. Mehr und mehr sieht die Welt, voran das Ausland, in Mann den wahren Führer und mustergültigen Gestalter deutschen Erzählens.

Den Absichten und dem Vorbild Paul Ernsts kamen vor allem die näher, die sich an Heinrich von Kleist schulten: Rudolf G. Binding, Wilhelm Schäfer, dann Vorläufer und Vertreter des kommenden Expressionismus wie Franz Kafka oder Hermann Kesser. Dem neuen Erzählerstil, den der Expressionismus anstrebte, der in Karl Sternheim und Kasimir Edschmid seine erste bezeichnende Form gewann, wurde das Gespräch immer entbehrlicher. Doch auch wer in expressionistischer Zeit sich nicht als Ausdruckskünstler gab, etwa Will Vesper, begann im Sinne Paul Ernsts strengen Erzählerstil zu pflegen, wenn er Novellen brachte. Sogar einer der hervorragendsten Erzähler aus früherer Zeit, Jakob Wassermann, ent-

wickelte sich auf dem weiten Wege von seinem ersten Roman, den „Juden von Zirndorf“ (1897) bis zu seinen späten Novellen immer mehr zu einem reinen Erzähler. Weniger an Kleist als an Goethes reifste Darstellungsart gemahnt, was er seit dem Ausgang des Weltkriegs veröffentlicht hat. Die Frau, die sich unter dem Decknamen Georg Munk verhüllt, schritt von Anklängen an Kellers Erzählerkunst weiter zu einem Stil von eigener Prägung.

Formeigenheiten des ausländischen Romans wurden allmählich hinzugewonnen, ohne daß sie unmittelbar und ausdrücklich aus der Lehre von der Eindruckskunst abgeleitet worden wären. Man sah dem Roman Zolas endlich auch Kunstgriffe ab, nachdem lange nur seine Stoffe und seine Gesinnung nachgebildet worden waren. So ist Zola Meister der Kunst, eine zahlreiche Menge von Menschen derart zu vergegenwärtigen, wie es in der Erzählung meist nur dem einzelnen oder einigen wenigen zuteil wird. Er leistet Ungewöhnliches, wenn er ganze Scharen in wilder Erregung daherstürmen läßt und ihr seelisches Verhalten, ihre Worte und ihre Bewegung, aber auch ihre Wirkung auf die Sinne des Miterlebers verkörpert. Dem Naturalismus ging auf dramatischem Felde die künstlerische Aufgabe früh auf, den Einzelhelden durch eine Gruppe von Menschen, durch eine Menge zu ersetzen. Ähnliches versuchten Erzähler. Mächtige Massenszenen fügte als eine der ersten eine bewußte Schülerin Zolas, Klara Wiebig, ihren Romanen ein. Eingang und Schluß des „Weiberdorfs“ (1906) oder auch die Abzeichnung der Springprozession von Echternach im „Kreuz im Bann“ (1908) erweisen, wie sie die Aufgabe löst. Daß Otto Ludwigs Roman „Zwischen Himmel und Erde“ kurz vor seinem Schlusse Verwandtes schon versucht hatte, war freilich vergessen. Nur dramatisch bewegter und daher wirkungsvoller wurde alles das durch Zola.

Die Massenvorgänge einer Schlacht im Sinn der Eindruckskunst vorzuführen, hatte man lange vor Zola gewagt. Zolas Roman „La débâcle“ (1892) gipfelt in der Wiedergabe der Schlacht von Sedan. Grenssøn folgte ihm, als in „Törn Uhl“ die Schlacht von Gravelotte, in den „Brüdern“ (1918) die Seeschlacht vom Skagerrak vorzuführen war. Zola lehrte deutsche Erzähler auch Bauten und Treffpunkte des Verkehrs der Großstadt vergegenwärtigen, weite Rundblicke über ganze Stadtteile eröffnen. Noch die Symbolik, die bei Zola Menschen, aber auch Gegenstände (wie eine Lokomotive) gewinnen, wurde dem deutschen Roman geläufig.

Eigenheiten der Technik, mit der in Zolas „Rougon-Macquart“ Verwandtes und Gegenständliches innerhalb einer Familie nach den Grundsätzen von Vererbung und Anpassung auf die einzelnen Menschen verteilt wird, gingen über in die Familienromane Georg von Dmptedas und Thomas Manns. Immer mehr aber löste sich nach den Absichten der Eindruckskunst Charakterzeichnung auf in ein Nacheinander von Eindrücken, das auf sittliche Bewertung verzichtete. Stimmungsmenschen, wie eine Verfallzeit sie schafft, taugten besonders gut solchen Absichten. Der dänische Meister der Stimmungskunst Jens Peter Jacobsen wurde durch seine Erzählung „Nils Lyhne“ (1881) am Ende des Jahrhunderts bedeutungsvoll für Lyrik, für die ersten dramatischen Versuche Hofmannsthals, für

Leopold von Andrians Erzählung „Der Garten der Erkenntnis“ (1895), dann für alle Romane, in denen Menschen von überfeintem Gefühlsleben zu schildern waren. Noch Heimatdichter wie Timm Kröger lernten bewußt von Jacobsen und wandten seine Seelenzerfaserung an norddeutsche Bauern. Der schlesische Heimatdichter Hermann Stehr mied hingegen die Lebensmüdigkeit der Verfallnaturen. Er schöpft dafür entdeckterhaft Persönlichkeiten aus, die wie von einem Dämon besessen ihrem Untergang zustürmen. In Stehrs Werken wird Eindruckskunst dem bewegten Augenblick im Seelenleben gerecht; zugleich verkörpert Stehr kraftvoll ein Innerliches, wie Ausdruckskunst es erstrebt. Gottsucher zeichnet er, die auf weiten Irrwegen zur Erkenntnis des rechten Wegs gelangen. Ihre Lebensbahn wechselt zwischen sonnebeglänzten Höhen und dunkeln Tiefen. Auf ihnen lastet, was sie selbst als ein auferlegtes Schicksal empfinden. Statt mutig diesem Schicksal entgegenzuwirken, zerstören sie das echte Glück, das sich ihnen anbietet, lassen sich, unfähig kraftvoller Selbstbestimmung, bis zu schwerer Verschuldung an sich und an andern weiterräumen. Aber zuletzt geht ihnen befreiende Selbsterkenntnis und mit ihr Mut zu neuem Aufschwung oder zu Sühnung ihrer Schuld auf. Da besteht ein stärkerer Wille zu sittlicher Entscheidung als sonst in der Dichtung um 1900. Die Erscheinung dieser Menschen und ihre Gebärde sind mit einer Sicherheit festgehalten, die der Eindruckskunst nichts nachgibt. Ebenso ist das Geheimste, das sich hinter Erscheinung und Gebärde birgt, mit scharfem Auge erschaut.

Wichtig blieb den meisten Erzählern trotz allen psychologischen Neigungen der Zeit die Zeichnung der Umwelt. Ihr kamen die Wünsche der Heimatkunst zu Hilfe. Das Heimatliche ergab sich ja am leichtesten, wenn der Boden eines engern Ausschnitts aus deutscher Landschaft eindringlich dargestellt wurde, wenn die Menschen, die in diesem Boden wurzeln, in möglichst weitem Umfang sich vernehmlich machten. Frenssens „Jörn Uhl“ schränkte sich ein auf die Bauern der Gegend von Meldorf, Gorch Fock's „Seefahrt ist not“ (1913) auf die Nordseefischer vom Finkenwerder bei Hamburg. Andere zogen ihre Kreise etwas weiter. Schleswig-Holstein ist der Boden Timm Krögers, Helene Weigt-Diederichs', auch Charlotte Nieses. Ottomar Enking ging von der Waterkant ins Binnenland hinein. Die Lüneburger Heide ist das Gebiet Karl Söhles und von Hermann Löns. Wilhelm Holzamer brachte die Bergstraße hinzu, Adam Karrillon den Odenwald, Emil Strauß seine Vaterstadt Pforzheim. Das Reichsland von einst ist Umwelt der Erzählungen Frits Lienhards, Hermann Stegemanns, Anselma Heines, Arthur Babilottes. Jakob Wassermann, Sophie Hoehstetter, J. G. Seeger wurzeln im Fränkischen. Rudolf Herzog geht im Rheinland von Stadt zu Stadt weiter. Neben anderen deutschen Gebieten vergegenwärtigte Alara Wiebig mit Vorliebe Land und Leute am Niederrhein und in der Eifel, Wilhelm von Polenz die Oberlausitz. Georg von Ompteda stieg die Leiter der Stände empor und ließ sächsischen Adel aus seiner Umwelt erstehen. Wien und die Wiener hatten in Schnitzler und in seinen nächsten Nachbarn längst ihre Schilderer gefunden. Die österreichischen Kronländer schlossen sich an. Ein Erzähler von Rudolf Hans Bartschs Art konnte der Welt endlich verraten, wieviel Eigenes und

Unwienerisches in einem Lande wie Steiermark und in einer Stadt wie Graz befinde. Prager Heimatdichtung schufen in ihren Anfängen Rainer Maria Rilke und Max Brod; Auguste Hauschner erzählte vom Prager jüdischen Mittelstand; Gustav Meyrink's „Golem“ (1916) stieg hinab ins Prager Ghetto.

Die Lösung der Aufgaben der Heimatkunst bediente sich einer ganzen Reihe längstgebräuchlicher Gestaltungsmöglichkeiten des Romans und verwertete sie für ihre besondern Zwecke. Wie dem Erziehungsroman oder vielmehr dem Bericht vom Lebensgang eines einzelnen Menschen kam die neue Richtung auch der Bauerndichtung entgegen. Gebiete, die bisher beschritten worden waren, gelangten zu neuer Darstellung. Die Schweizer Erzählung sah sich in einer Arbeit bestätigt, die von ihr längst besorgt worden war. Wirklich wuchs ihr nicht entscheidend Neues zu, es sei denn, daß sie in Erzählungen Ernst Zahns, J. C. Heers und Rudolf von Tavel's geschichtliche Vergangenheit der engeren Heimat noch in weiterem Ausmaß berücksichtigte oder die Mundart gleich Reuter durch eine ganze Erzählung hindurch festhielt oder das Leben des Schweizer Hochalplers im Anschluß an oberbayrische und österreichische Bauerndichtung beleuchtete. Die katholische Urschweiz faßten endlich in ihrer Sonderart Meinrad Lienert und Heinrich Federer, sie wirkten für Schwyz und Unterwalden wie Entdecker. Solch emsiges Schaffen auf engerem heimatlichen Gebiet machte einen neuern Schweizer, der wie Jakob Schaffner andern Stoffen sich zuwendet und sie mit starken eigenen Mitteln formt, zu einer bemerkenswerten Ausnahmeerscheinung.

Mit Schaffner rückten Robert Walser, Albert Steffen, Ruth Waldstetter, Paul Igl ab von den Lieblingsgegenständen der Schweizer Heimatkunst. Ihnen war, wie Eduard Korrodi sagt, Einsicht in die Menschen wichtiger als Aussicht von den Bergen. Franzosen und Russen, Jacobsen und Strindberg begannen auch in diesen Schweizern nachzuwirken.

In Norddeutschland wurde weiterausgebaut, was durch Storm, aber auch durch Raabe und Reuter begonnen worden war. Trenssen fleigerte Storm's Mittel, indem er in die Breite ging. Überhaupt machte sich in norddeutscher Heimatdichtung eine gewollte Verlangsamung des Schrittes geltend. Fast ward es zuviel des bedächtigen Auskostens einzelner Lebensaugenblicke. Nicht immer entschädigt für das saumselige Vorrücken eine seelische Feinkunst, die in den Menschen so tief hineindringt und zugleich künstlerisch so rein aufzubauen versteht wie Ottomar Enklings ernstes Schaffen, das die verborgene Tragik des Kleinstadtlebens aufdeckt.

Heimatkunst ist fast durchweg Eindruckskunst, die das Leben abzeichnet, aber dem Menschen keine Ziele steckt. Doch Fragen der Weltanschauung fanden zuweilen Raum in Erzählungen, die ein besonderes Stück deutscher Erde und dessen Bewohner zum Vorwurf haben. Trenssen denkt in „Hilligenlei“ (1906) an eine Wiedergeburt des Deutschen. Gerhart Hauptmann's Beruf, das Wesen des Schlesiens zu ergründen, betätigt sich auch in seiner Darstellung religiösen Wahns „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ (1910). Sie ist mehr als treue Wiedergabe von Beobachtungen, sie nimmt zwar nicht einen festumschriebenen Standpunkt zu den geschilderten Vorgängen ein, verrät indes ein starkes inneres

Verhältnis zu Fragen des religiösen Lebens, wie es sich auch in dem Drama „Der arme Heinrich“ ankündigt. Als rechter Eindrucksdichter überläßt Hauptmann dennoch dem Leser, die Denkfolgerungen zu ziehen, doch auch sich zu fragen, wieweit sich überhaupt Hauptmanns eigentliche Meinung erfassen läßt. Hauptmann meidet schier mit Willen im „Armen Heinrich“ wie in der „Versunkenen Glocke“ jede genauere Umschreibung der sittlichen Ziele, die seinen Helden vorschweben, er bleibt bei gleichnishaften Andeutungen stehen. Er will das Leben abspiegeln, er will nicht bekennen. Mehr Zeug zum Bekenner hat sein Bruder; Karl Hauptmanns Roman „Einhart der Lächler“ (1907) ist aus einer starkbetonten Weltanschauung heraus geboren, begnügt sich indes, seelisches Werden mit ungewöhnlicher Zartheit der Linienführung zu verraten und wahrt dadurch gleichfalls die empfangende Gebärde des Eindruckskünstlers.

Natürlich tauchen auch in diesem unphilosophischen Zeitalter Wünsche auf, über letzte und höchste Fragen der Vernunft Bescheid zu erhalten. Das metaphysische Bedürfnis kündigt sich zunächst auf religiösem Gebiete an. Fester und greifbarer gestaltet sich hingegen, was unmittelbar aus dem technisch aufwärtssteigenden Leben erwächst. Max Eyth steigerte die Dichtung vom Technischen. Er wollte auch auf diesem gefährlichsten Gebiete die Flucht vor dem Trivialen hemmen. Er gewann der mechanisierten Wirklichkeit neue dichterische Werte ab. Technische Erfindungen drangen vielfach in den Roman hinein. Der Schweizer Alpenroman bezog sich gern auf sie. Rudolf Herzog leitete die Geräusche und Gerüche der Land- und Schwerindustrie in den Heimatroman. Tiefer schürfte Wilhelm Hegelers „Ingenieur Horstmann“ (1900) im Seelischen.

Fast eher noch als Männer wagten sich Frauen an philosophische Fragen und an Versuche, sie zu lösen. Näher lag ihnen freilich, die neue Stellung, die der Frau am Ende des Jahrhunderts im geistigen Leben zugefallen war, und die gesellschaftlichen Folgen zu erörtern, die sich aus dieser Stellung ergaben. Die Frau hatte manches nachzuholen, was dem Manne für erledigt und überwunden galt. Sie scheute nicht vor dem Vorwurf zurück, durch philosophisches Denken nur getane und abgetane Arbeit aufzugreifen. Es schien zeitweilig, als sollte auf die Frau ein ganzes Arbeitsgebiet übergehen, das bis dahin von Männern und besonders von Deutschen fleißig bebaut worden war. Die Frau bewies so viel Feinsinn und Empfänglichkeit für Künstlerisches, besonders für Fragen der Dichtkunst, daß etwa angesichts der Arbeiten Ricarda Huchs ein fluger Zeitbeobachter fragen konnte, ob die Geschichte geistiger Bewegungen und ihrer dichterischen Ergebnisse nicht künftig der Frau überlassen werden sollte.

Frauen waren an dem neuen deutschen Roman in genügend reicher Anzahl beteiligt, um die Frauenfrage zu einem Lieblingsgegenstand des Romans zu erheben. Erbittert kämpften Romane Helene Böhlaus für die Menschenrechte des Weibes. Sie hatte begonnen mit humorvoll lebendigen Bildern aus der Idylle Altweimars, kehrte auch später in der Darstellung ihres eigenen Lebens in eine verwandte Umwelt zurück. Nietzsche, den die Zeit sonst gern anrief, hatte gerade dem Weibe, das dem Manne ebenbürtige Genossin sein will,

widersagt. Um so mehr lockte es dichtende Frauen, die geistige Bedeutung des Weibes zu erweisen. Wenigen nur glückte es, wirklich Neues nach dem Aufschlußreichen, das von Männern verraten worden war, über die Frau vorzubringen. Ein Arzt wie Arthur Schnitzler nimmt es da leicht mit vielen genannten Vertreterinnen des Frauenromans auf. Ricarda Huch verzichtete völlig auf die Kämpferstellung ihrer Genossinnen, die nur zum kleinsten Teil an ihre Kunst heranreichen.

Als Kämpferin verkündete Bertha von Suttner vom Standpunkte der Frau in dem Roman „Die Waffen nieder!“ (1889) die Notwendigkeit des Friedens und das Unheil des Krieges. Sie gewann Bedeutung für das öffentliche Leben. Unverkennbarer verfochten Hedwig Dohm und Dora Dunder die neuen Aufgaben der Frau, auch Gabriele Reuter, wenn sie nicht von Frauen erzählte, die, durch ihre Abkunft gebunden, dem Leben nicht gewachsen sind. Vom Geschlechtsleben der Frau und dessen Verirrungen meldeten Maria Janitschek, Helene von Monbart (Hans von Kahlenberg), Margarethe Böhme, Anna Elisabeth Weirauch und in letzter Steigerung Else Jerusalem. Da war aus eigener Erfahrung Heimlichstes zu bekennen, was der Mann nur als Beobachter einfühlunghaft erschließen kann. Frieda von Bülow, Schwester der begabten frühverstorbenen Margarethe von Bülow, erschloß dem Roman das Leben in den Kolonien. Johanna Wolff erzählte, wie das Leben mit fester Hand gebändigt werden kann. Adele Gerhard entwickelte sich vom bloßen Beobachten zum Verkünden neuerwachter Sehnsucht nach dem Naturhaften. Stark und herb ist die Kunst Georg Munks, die mit Keller sich berührt wie Ricarda Huch, aber Phantastischeres wagt.

Ricarda Huch legt den Bericht gern in den Mund eines Miterlebers, der nicht im Mittelpunkt des Vorgangs steht. So gestaltet ist ihre frühe gewichtige Leistung „Erinnerungen von Rudolf Ursleu dem Jüngeren“ (1893), Geschichte einer Familie lange vor Thomas Manns „Buddenbrooks“, aber aus verwandter Umwelt ebenso wie „Michael Unger“ (1903). Als wiedergeborene deutsche Romantiker wurden Ricarda Huchs Schöpfungen aufgenommen, auch wegen ihrer Abkehr von naturalistischen Erzählerbräuchen. Sie selbst schrieb ein anregungsreiches Buch über die deutschen Romantiker. Humorvoll-ironische kleinere Erzählungen Ricarda Huchs fochten romantisch für Poesie des Lebens gegen philisterhafte Beengtheit. Ihr Darstellungsstil rückt die Dinge in eine Luft, die noch den Alltag verklärt und das Gewohnte in eine ferne Märchenwelt hinaufzutragen scheint. So hatte Novalis es gehalten. Aber plastischer als die Erzähler aus romantischer Zeit vergegenwärtigt sie den schönen und lebensbejahenden Menschen; daß sie ihm nicht mit Nietzsche alles Recht gegen die Weltflüchtigen und Schwachen einräumt, ergibt sich, klarer als aus ihren Dichtungen, aus ihren Bekennnisbüchern, die überhaupt weit mehr auf Wertung ausgehen als ihre Erzählungen, auch die geschichtlichen. Sie zählt zu den frühesten Wiedererweckern des geschichtlichen Romans. Ihr „Großer Krieg in Deutschland“ (1912–14) dürfte berufen sein, künftig als eigentliche dichterische Erzählung vom Dreißigjährigen Krieg zu gelten.

Wie Ricarda Huch in einer Reihe von Dichtungen suchte Isolde Kurz, zuerst in geschichtlichen „Florentiner Novellen“ (1890), dann in „Italienischen Erzählungen“ (1895) aus der Gegenwart das Wesen der Menschen Italiens, ihrer zweiten Heimat, zu erfassen. Dann wandte sie sich unmittelbar der Darstellung ihrer Lebenseindrücke zu, stiftete auch ihrem Vater Hermann Kurz ein liebenswertes Denkmal. Verklärendes Erleben des eigenen Ichs und von dessen Umwelt ist die wahre Quelle ihrer Kunst. Darum hatte sie, wie Ricarda Huch, deutscher Lyrik echte und reine Gaben zuzufügen.

Noch weniger als Ricarda Huch verfocht Isolde Kurz, die man fälschlich für eine Schülerin Konrad Ferdinand Meyers gehalten hatte, den Übermenschen. Übermenschen nach Nietzsches Schlagwort beherrschen Sudermanns Romane wie sein Drama. Wirklich neue Züge sah nur sein Roman „Frau Sorge“ (1887) dem Menschen, und zwar dem heranwachsenden ab. Während Sudermann sonst wesentlich Fortsetzer Spielhagens ist, fördert er hier die lange Reihe neuerer Erzählungen, die dem Kinde in die Seele leuchten. Wohl hatte Keller die ersten Seelenerlebnisse des „Grünen Heinrich“ so gut herausgearbeitet, daß die wissenschaftliche Seelenkunde bei ihm in die Schule gehen konnte. Jetzt aber wurde, nachdem zuerst die unverstandene Frau, dann der unverstandene Mann dargestellt worden waren, nach den Neigungen des Jahrhunderts des Kindes das unverstandene Kind Lieblingsgegenstand der Erzählung. Schon Wildenbruch deutete Kindertränen in solchem Sinn. Emil Strauß, Hermann Hesse (auch in dem Buche „Demian“, das er unter dem Decknamen „Sinclair“ 1919 veröffentlichte), Friedrich Huch und viele andere versuchten sich an dem Stoffe, dessen bemerkenswerteste Behandlung Wedekinds dramatische Szenenfolge „Frühlings Erwachen“ (1891) bedeutet mit ihren Anklagen gegen Eltern und Lehrer, die nicht verstehen und daher zerstören. Thomas Mann wies in Hanno Buddenbrook, Rainer Maria Rilke in den Knabenerlebnissen seines Malte Laurids Brigge die Eigenheiten gehemmter Verfallnaturen auf. Mit steter Steigerung ging es weiter in expressionistischer Dichtung bis zu Hans Falladas „Jungem Goedeschal“ (1920). Otto Stoeßls „Morgenrot“ (1912) verzichtete in urechter Darstellung eines ungebrochenen Wiener Jungen ganz auf die Sentimentalität, die sich beim Bericht von den Leiden eines Knaben leicht einstellt. Ein kleiner Erlebniskünstler genießt die Welt mit der unbekümmerten Erlebnisfreude von Eichendorffs Laugenichts. In einer noch stimmungsfatteren Umgebung, in Würzburg, erleben die Knaben von Leonhard Franks „Räuberbande“ (1914) Verwandtes.

Seelen Heranwachsender kamen noch in den vielen Romanen zu näherer Betrachtung, die von der Entwicklung eines Menschenlebens, wie schon „Frau Sorge“, berichten und das Lieblingsgebiet neuester Erzählung darstellen. In „Frau Sorge“ gelangt ein Einsamer zu erfolgreicher Leistung. Aber nur nachdem zusammengebrochen ist, was er errungen hat, wird er innerlich frei. Auch Trenssens „Jörn Uhl“, Adam Karrillons „Michael Hely“ (1901), Hermann Hesses „Peter Camenzind“ (1904), Robert Walfers „Geschwister Tanner“ (1907) gehen diesen Weg. Hesses „Camenzind“ ist unter diesen Romanen am greifbarsten Geschichte

eines werdenden Dichters. Er überraschte die Zeit durch das Weltabgewandte, das den Helden der Geschichte kennzeichnet, ebenso wie durch den unerwarteten Ausgang: Einer, der am liebsten dem Zug der Wolken nachsinnt, will Gastwirt werden.

Wie andere Dichter zu einem Weltbild gelangt sind, erzählen Felix Holländers „Thomas Truß“ (1902), Paul Ernsts „Schmaler Weg zum Glück“ (1903), Casar Fleischlens „Jost Seyfried“ (1905); auch Karl Hauptmanns „Einhart der Lächler“ gehört hierher. In diesen Romanen macht sich zum Teil stark fühlbar, wie wichtig dem Frühnaturalismus das Suchen nach einer neuen Weltanschauung und das Streben nach einer Wandlung des Geistes war, wieviel sittliches Bekennerbedürfnis herrschte, ehe der Impressionismus die entgegengesetzte Stellung einzunehmen begann. Der Berufsroman wurde mehrfach zum Entwicklungsroman eines einzelnen Menschen, des Pastors, des Offiziers, des Kaufmanns, des Fabrikanten, des Technikers, des Schriftstellers, des Bauern. Entwicklung von Menschen ergab sich ebenso in den Erzählungen, die das Dasein einer ganzen Familie, und zwar meist auf absteigender Bahn, umfassen. Thomas Manns „Buddenbrooks“ (1901) wurde nachgesagt, sie seien der erste und einzige naturalistische Roman. Frische der Abbilder von Menschen wurde von Manns späteren Erzählungen nicht immer so glücklich erreicht wie in dieser Dichtung von dem unzureichenden Beharrungsvermögen des bürgerlichen Kapitalismus. Dekadenz entwickelt sich in der Familie der Buddenbrooks. Auch das hatten Romane von Ricarda Huch vorweggenommen und gezeigt, wie von Altersstufe zu Altersstufe die Kraft der Lebensbeherrschung schwindet. Doch legte sie noch starken Ton auf das Emporführende, das in den Anfängen solchen Abstiegs sich auswirkt, mochte überhaupt nicht schon Verfall ansetzen, wo einer die wohlgebahnten Pfade seiner Vorfahren aufgibt. Für Thomas Mann war Verfall gegeben, sobald das Derbgesunde einer Familie höheren Ansprüchen weicht; solcher Wandel entkräftet noch den Fähigsten. Ärztliche Seelenkunde erforschte damals die Wege der Degeneration. Wer wie Thomas Mann in einer Erzählung gleiche Wege beschrieb, geriet ebenso in Wettbewerb mit der Wissenschaft wie Zola. Auch von dieser Seite dürfen die „Buddenbrooks“ ein naturalistischer Roman heißen.

Georg Hermanns „Tettchen Gebert“ (1906), die Geschichte einer Tochter des alten Berliner Kulturjudentums, ist wie andere Bücher Hermanns mehr ein Familienroman, der auch in der Zeichnung biedermeierischer Umwelt den „Buddenbrooks“ sich anschließt, als bloße Darstellung eines Frauenlebens. Auguste Hauschners „Familie Lowosig“ (1908) leistete Verwandtes auf Prager Boden. „Tettchen Gebert“ wurde ebenso wie „Familie Lowosig“ durch eine Fortsetzung ergänzt.

Seit dem 18. Jahrhundert war der deutsche Familienroman immer wieder zu neuem Leben erwacht. Julius Rodenberg, Wilhelm Jordan, Theodor Fontane leiteten ihn weiter zum Naturalismus. Die Heimatkunst brachte Ottomar Enklings „Familie P. C. Behm“ (1903) und mehrere Familienromane Rudolf Herzogs, in der Schweiz Ernst Zahns „Lukas Hochsträfers Haus“ (1907). Georg von Dmptedas „Sylvester von Geyer“, „Eysen“ und „Cäcilie von Sarryn“ (1897—1901) zeichneten das Familienleben des deutschen Adels ab.

Ungemeine Kunst in der Wiedergabe adliger Gesellschaftskreise, die mählich ins Sinken geraten, weil ihre Kraft erlahmt, eignete dem Grafen Eduard Keyserling. An ihm läßt sich abmessen, um wieviel sich deutsche Erzählungskunst seit Spielhagen seelisch verfeint hat. Die Fähigkeit, müde und widerstandslos Gewordenes stimmungsmächtig zu vergegenwärtigen, leiht Keyserlings Erzählungen, die Spielhagens Kampf gegen das Junkertum und Sudermanns junkerliche Übermenschen aufgeben, ihr Lebensrecht. Keyserling erzielt das Feinfühligkeits der nordischen Seelenkunst J. P. Jacobsens und Hermann Bangs erfolgreicher noch als seine unmittelbaren Nachfolger auf gleichem Gebiet: Kurt Martens, Wilhelm Speyer oder Juliane Karwath. Schnitzler brauchte nicht Adelsleben abzuzeichnen, wenn er defakadente Menschen gestaltete. Die Wiener seiner Erzählungen und seiner Dramen sind zu empfindlich, um noch Starkes zu erleben, so feinfühlig, daß ihre Worte nur aus der Ferne andeuten, was in ihnen vorgeht. Aber ihr Seelenleben ist verwickelt genug, um aus Schonung zu vernichten, aus Angst vor einem eindeutigen Wort sich und andere zu zerstören.

Wenige hatten über das, was zwischen der Frau und dem Mann spielen kann, in der Zeit impressionistischer Seelendeutung so viel Neues zu sagen wie Keyserling und Schnitzler. Eines Tages aber wurde expressionistisch die Liebe aus der Erzählung ausgeschaltet oder in ihr nur noch nebenbei geduldet. Ehe es so weit kam, eröffnete sich mancher unerwartete Einblick. Nach dem Expressionismus stellte sich das wieder ein. Ricarda Huch ließ die vielen weit hinter sich, die mit unentwegter Freude immer wieder Gleiches abwandeln, wenn von Mann und Weib zu berichten ist. Auch Hermann Löns' „Zweites Gesicht“ (1911) bringt in beichtender Selbstdarstellung Ungewohntes.

Meistens wird der Roman der Frau oder der Roman des Mannes geboten. Schon die Überschriften von Erzählungen Schnitzlers, Jakob Wassermanns, Heinrich Manns, Albrecht Schaeffers, Arnold Zweigs verraten, daß in ihnen die Frau an erster Stelle steht. Mitunter besagt die Überschrift auch, daß von einem Beruf der Frau erzählt werden soll. Es entsprach dem Zeitalter, daß unter den Berufen der Frau auch im Roman Tanzkunst erschien.

Der deutsche Naturalismus legte keinen Wert auf feste Baukunst des Romans. Je weiter Eindruckskunst zu möglichst unmittelbarer, vom Denken unabhängiger Wiedergabe des Augenblicks vorschritt, desto lockerer wurde der Aufbau. Doch lernte eine in eifrigem Wettbewerb sich steigende Erzählungskunst allmählich wieder die Darstellung zu Höhepunkten hinaufführen und die Gliederung durch solche architektonische Griffe stärker betonen. Romanisches Formgefühl wirkte ein. D'Annunzio und neuere französische Erzähler, die auf Bourget und andere Vertreter des psychologischen Romans folgten, bewährten zu siegreich die dichterische Bedeutung wohlabgemessenen Auf- und Abstiegs, als daß die Deutschen auf diese Mittel der Erzählkunst hätten verzichten wollen.

Heinrich Mann wendete als einer der ersten die reiche Formkunst d'Annunzios und der neuesten französischen Romandichter an deutsche Erzählung. Seine drei Romane der Herzogin von Assy (1903) deuten schon durch die Gliederung in drei Stufen, auf denen die Herzogin als Diana, Minerva und Venus in auf-

und absteigender Bahn sich enthüllt, den Wunsch nach fester Zusammenfassung, nach kräftiger Linienführung an. Sie übertrumpfen den Farben- und Beleuchtungsreichtum d'Annunzios, sie steigern sich aber auch zu kaum erträglicher Überspannung von d'Annunzios Erotik und eröffnen noch späteren Versuchen Heinrich Manns die Bahn ins Ungesunde und Naturwidrige des Liebeslebens, in ein Bereich, das auch von Thomas Mann nicht gemieden wird. Die Fülle von Geist, die sich in den Gesprächen des Romans der Herzogin von Assy ergießt, kann den Gesamteindruck brünstiger Ekstase nicht hemmen. Die starken Schwüngen des Barock finden sich in Heinrich Manns Rauschkunst (wie man sie genannt hat) vernehmlich an. Bedächtig und gleichmütig wirkt neben dieser Rauschkunst nicht nur die Erzählungsweise der Heimatdichter, auch die geruhigere Art Thomas Manns und die romantisch träumende Dichtung Ricarda Huchs, vollends das romantisch-ironische Verhalten sei's Schnitzlers, sei's Paul Ernsts. Wassermann hingegen hatte schon der Rauschkunst Heinrich Manns die eine und andere bezeichnende Eigenheit vorweggenommen.

Keinem von den älteren Dichtern leistete die Jugend so gern Gefolgschaft wie Heinrich Mann. Sein Roman „Der Untertan“ und dessen Fortsetzung „Die Armen“ (1917) kamen den sittlichen und menschlichen Absichten der Expressionisten nahe, ebenso wie sein Drama aus der Französischen Revolution „Madame Legros“ (1916).

Bernhard Kellermanns „Tunnel“ übertrug 1913 die neue Bewegtheit in die Welt der Technik. Gigantisches wird geplant und durchgeführt. Die technischen Errungenschaften der Gegenwart genügen nicht; in die Zukunft verlegt Kellermann seine Geschichte von dem Tunnel, der Amerika und Europa verbinden soll. Die Menschenmengen, die von Zola und von seinen Nachfolgern aufgeboten worden waren, wirken ärmlich neben dem Gewühle von Tausenden, die von Kellermann dichterisch ins Werk gesetzt werden. Deutlich kennzeichnet sich der Wunsch, dem erregungslüfternsten Schauerroman Handgriffe abzulernen und sie zu höherem Zwecke zu nutzen. Noch früher hatte Hanns Heinz Ewers den Roman mit Schauerlichem erfüllt. Den Lieblingsstoff des Schauerromans, das Rätsel eines geheimnisvollen Mordes, nutzen Wilhelm Speyers „Fürstliches Haus Herfurth“ (1913), Ricarda Huchs „Fall Deruga“ (1917), Jakob Wassermanns „Christian Wahnschaffe“ (1919), Arthur Holitschers „Adela Bourfes Begegnung“ (1920).

Den Weg ins Barock gingen mit den Mitteln des Schauerromans viele weiter. Leonhard Frank wertete in der „Räuberbande“ sogar Züge des neueren Indianerromans von Karl May ins Künstlerische um. Gustav Meyrink kleidete seinen „Golem“ (1916) in einen Traum, um Gespensterhaftes zu den Wirkungen des Schauerromans hinzuzugewinnen. Nach allen Seiten wurden Breschen geschlagen in die Mauer, die in langjähriger Kunstübung weislich und vorsichtig um reine Erzählungsweise errichtet worden war. Die starke seelische Spannung, die dem Zeitalter eignete, diente dieser Umstülpung ästhetischen Fühlens zur Rechtfertigung.

Den geschichtlichen Roman hatte man nach den schlimmen Erfahrungen der siebziger Jahre fast ganz aus der höheren Dichtung verbannt. Er begann

in der neuen erregten und aufpeitschenden Luft der Barockstimmung wieder aufzuleben. Jakob Wassermann hatte längst in Episoden der Gegenwartserzählung eine Vergangenheit von drangvollerer Gefühlsstimmung herangeholt. 1905 deutete er aus dem Lebensgefühl seiner eigenen Zeit die Seelenqual der dämonischen Natur des sterbenden „Alexander in Babylon“, wahrte zugleich kunstvoll die Entfernung, die uns von der Zeit und von der Persönlichkeit Alexanders trennt. Max Ludwigs Erzählung „Der Kaiser“ (1911) stellte Napoleon I. in den Mittelpunkt; die hoffnungsträchtige Stimmung der Französischen Revolution braust wie Frühlingssturm durch die erste Hälfte der Dichtung. Ricarda Huch hatte schon in Romanen, die ihre Gestalten aus der Geschichte des Freiheitskampfes der Italiener im 19. Jahrhundert holten, wissenschaftlich Erforschtes zu freier Dichtung werden lassen. Erfolgreicher eroberte sie sich eine neue Form geschichtlicher Erzählung, als ihr „Großer Krieg in Deutschland“ den Gestaltenreichtum des Dreißigjährigen Kriegs und die Wandlung der Menschen dieser Barockzeit, von überschwelligem Kraftgefühl zu zermürbender Einkehr in sich selbst, mit künstlerischer Bändigung nacherlebbar machte. Ihre strenge Sachlichkeit und ihr Bedürfnis, die Welt, die sie abzeichnet, von sich abzurücken, verbot ihr, die Menschen des Barocks gleich Enrica von Handel-Mazzetti in barockhaft gesteigerter Form zu neuem Leben aufzurufen. 1906 errang diese Österreicherin, die willig auf das Gehaltene und Gebändigte ihrer Landsmännin Marie von Ebner-Eschenbach verzichtete, mit „Jesse und Maria“ einen fast unbestrittenen Sieg. Noch empfanden viele das Dröhnende und Aufwühlende dieser wie späterer Erzählungen der Handel als ein Ergebnis gutgetroffener Zeitfärbung. Tatsächlich erwies sich hier sehr früh das Bedürfnis einer kommenden Zeit, den Ausdruck dem aufwühlenden geistigen Gehalt anzupassen und damit starke innere Bewegtheit noch in der Wortgebung zu wahren. Auch in anderm Sinn nahm Enrica von Handel vorweg, was im Expressionismus Grundsatz werden sollte: Sie wollte nicht länger nach allen Seiten Verständnis bewahren, sie hatte einen festen, auf persönlicher Überzeugung ruhenden sittlichen, sogar religiösen Standpunkt. Wesentlich scheidet sich das von der Sachlichkeit, mit der noch 1906 Felix Saltens „Herr Wenzel auf Rehberg“ fleistlich einen Ablauf dem tragischen Ende zudrängte. Bei aller Wucht der Darstellung fiel das nicht so zitternd bewegt aus wie in den Erzählungen der Handel. Der „Wehrwolf“ (1910) des Heidedichters Hermann Löns verfeßt unbändiges Bauerntum der Zeit des Dreißigjährigen Krieges in düstere Barockbeleuchtung und gelangt in die Nähe der Ekstase Enrica von Handels, ohne wie sie ein religiöses Glaubensbekenntnis zu vertreten.

Walter von Molos Schillerroman (1912—16) wandte solche Bewegtheit an die Darstellung der wilden Genialität des Sturm und Drangs. Aus verwandten Formabsichten preßte Molo in die spannungserfüllte Enge eines einzigen Schlachttags das Bild der Persönlichkeit und des Werdens von König „Fridericus“ (1918). Anders tönen mußte er seinen Roman von „Königin Luise“ (1919). Dem wissenschaftlichen Erforscher von Kunst- und Literaturgeschichte nehmen wie Molos „Schiller“ auch Wilhelm Schäfers Romane „Karl Stauffers Lebensgang“ (1912) und „Lebenstag eines Menschenfreundes“ (1915), ein Bild Pestalozzis,

dann Klara Hofers Hebbelroman (1913) und ihr Lutherroman (1917) die Aufgabe ab, das Leben bedeutender Persönlichkeiten nachzuschaffen. Doch wahren beide bei allen Gegensätzen in Art und Wert ihrer Werke noch einen minder erregenden Ton, während Albert Trentinis „Goethe“ (1923), kühn in der Umdichtung des Überlieferten, noch ekstatischer gehalten ist als Moles „Schiller“. Schäfer, Meister und Wegebahner der Erzählungskunst, läßt zwar Karl Stauffer sein Leben bis zum freiwilligen Ende erzählen, übersteigert indes die Dynamik des Berichts durch diesen Griff so wenig wie durch die eigenartige Gestaltung des Romans von Pestalozzi; hier herrscht von Anfang an die grammatische Form der Gegenwart, die sonst gern eindringlichere Spannung erwirken soll, diesmal aber vielmehr das Einläßliche der Darstellung noch greifbarer macht. Österreicher wie E. G. Kolbenheyer und Max Brod gaben sich wuchtiger, um Menschen der Barockzeit zu rechtfertigen. Kolbenheyer ging von Spinoza (1908) zu einem Gesinnungsverwandten Jakob Böhmes und endlich zu Paracelsus weiter (1917—21); Gottsucher liebt er, deutsche Mystik als Wurzel deutscher Metaphysik möchte er erfahren, er selbst bemüht, eine deutsche Metaphysik neu zu begründen. Brod möchte nur dem Bedürfnis des Bekennens genügen. Ihm hatte der andere Prager den Weg geebnet: R. M. Rilke. Rilke selbst führte in seinen „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (1910) von der Eindruckskunst heran an die Gefilde des weltanschauungsdurstigen religiösen Geistes, der unserer jüngsten Zeit zum Erlebnis geworden ist.

Der neue geschichtliche Roman meidet das Museumhafte des Professorenromans der siebziger Jahre. Den Wünschen der Ausdruckskunst entspricht die Kühnheit, mit der — im Roman von Löns wie in Skizzen Albert Ehrensteins — Menschen der Vergangenheit eine Wucht des Erlebens geliehen wird, die nur in der Phantasie des Dichters wurzelt. Die rousseauische Sehnsucht der Gegenwart nach dem Naturhaften drängt hin zum Erotischen. Alfred Döblins Roman aus China „Die drei Sprünge des Wang-lun“ (1916), scheinbar überwältigend echt in der Färbung, zielt auf neue Sittlichkeit, die nicht der Macht das Recht zuerkennt. Unbedingter als Döblin wahrt Eduard Stucken in den „Weißen Göttern“ (1918) den Standpunkt der Unparteilichkeit. Er enthüllt, wie einst Flaubert das Schicksal Karthagos, mit tief eindringender Sachkenntnis den Untergang des alten Mexikos und die spanische Umwelt des kühnen Abenteurers Cortez. Nicht Wilde, sondern Überkultivierte sind Stuckens Mexikaner. Rousseauisch fühlt Norbert Jacques in seiner Robinsonade aus der Gegenwart „Piraths Insel“ (1917) wie in seiner Selbstdarstellung auf Schweizer Boden, „Landmann Hal“ (1919). Max Dauthendey hatte schon früher japanischen Osten verklärt. Wie rousseauisch ein Ausdrucksdichter den nähern Osten fassen kann, verrät Armin L. Wegners tagebuchartiger „Weg ohne Heimkehr“ (1919), ein Zeugnis, abgegeben unter den Eindrücken des Weltkriegs gegen alles Kriegsführen.

Als Tatsache der Vergangenheit meldete sich in deutscher Erzählung der Krieg wieder an, als der Weltkrieg noch nicht begonnen hatte. Walter Bloem erzählte 1911 von 1870, Kurt Martens 1913 von der Leipziger Schlacht. Dann erdichtete Max Ludwig künftigen Krieg in seinen „Siegen“ (1914) und nahm

ahnungsvoll dem Weltkrieg manches vorweg. Phantastischer versuchte Gleiches René Schickeles „Benkele der Frauentröster“ (1914). Der Weltkrieg brachte zunächst den Schwall der Schützengrabengeschichten, wie man sie, unangenehm berührt durch ihre Schönfärberei, taufte. Noch war Ausnahme die Monolog-erzählung Hermann Kesslers, „Unteroffizier Hartmann“, die schon 1915 Kühner der Wahrheit ins Gesicht sah.

Die ersten Kriegseindrücke spiegelten sich bald in Erzählungen, die fern von der Front sich abspielen. Gern ließ man Romane, auch wenn sie vor dem August 1914 schon dem Abschluß nahe waren, in den Weltkrieg münden. Den Seelendeutern ergaben sich neue Möglichkeiten im Erleben der Frau wie des Manns. Ältere Dichter sprachen von dem Erweckenden und Versittlichenden des Kriegs. Die Jugend trat immer entschiedener auf die Seite der Kriegsgegner. Schroffste Absage an die Verklärer des Kriegs war Leonhard Frank's „Der Mensch ist gut“ (1918). In Frankreich hatte inzwischen Henri Barbusse's Buch „Le feu“ (1916) — es galt lange für die größte literarische Leistung aus dem Bereich des Weltkriegs — die entsetzlichen Leiden der Frontsoldaten mit der einläßlichen Sachlichkeit Zolas enthüllt und zu der Brüderlichkeit sich bekannt, die alle Menschen verknüpft.

Deutsche Erzähler suchten schon vor Barbusse den Krieg wahrheitgetreu zu spiegeln. Andere leisteten ihm Nachfolge. Erschütternde Tragik entfaltet sich in Fritz von Unruh's „Opfergang“, der im Sommer 1916 abgeschlossen war. Der seelische Schwung Unruh's trägt den Bericht von dem vergeblichen Ringen einer Kompanie beim Ansturm auf Verdun. Opferbereitschaft und ehrlicher Wille, die Welt zu erlösen und zu erneuen, echtmenschliches Bangen für sich und für andere, Not und Aufschwung der Seele, Galgenhumor und Heldentum, all das führt nur zu zwecklosen Opfern; deren Größe wird daheim am wenigsten begriffen, wo man nur auf gedanken- und seelenarmes Vergnügen aus ist.

Schärfer als gegen den sogenannten deutschen Militarismus wendet sich der „Opfergang“ gegen den Deutschen selbst. Er steigert eine Anklage, die schon früher in deutschen Erzählungen zu vernehmen war. Er kommt dem Bedürfnis nach Selbstanklage entgegen, das den Deutschen seit jeher erfüllt, im Weltkrieg aber und nach ihm sich noch stärker durchsetzte. Die Erzähler der Ausdruckskunst huldigen fast durchaus diesem Bedürfnis. Zuweilen ist es, als wollten sie einen kommenden Weltuntergang ankündigen. Tatsächlich gipfelt Meyrink's „Grünes Gesicht“ (1916) in einem solchen letzten Tag.

Mahnende und aufrufende Propheten betätigten sich im Roman. Die neue Rolle stand nicht jedem zu Gesicht. Wer vor kurzem noch die Miene eines witzigen Spötters wahrte, mußte gefaßt sein, daß man ihm den Prophetenberuf nicht glaubte. Doch die Richtung war eröffnet, auf der dem Roman das Absehen der Eindrücke und Abhören der Stimmungen abgewöhnt und geistiges Gestalten aus dem Innern nahegelegt wurde.

Die Grenze, die den Expressionismus von älterer Kunst trennt, ist auf dem Gebiet der Erzählung weit schwerer zu ziehen als auf dem der Lyrik. Schon waren Erzählungen zu nennen, die von irgendeiner Seite Wesentliches des Ex-
126

pressionismus vorausnehmen oder auch im Gegensatz zu längst geübten Bräuchen ihrer Verfasser dem Expressionismus Bezeichnendes abgewinnen. Die neue geistige Haltung kündigt sich schon früh an und wird im Expressionismus nur zu höchster Einseitigkeit gesteigert. Sie ist stark genug, um dann auch Vertretern der älteren Schicht sich einzuprägen. Bestes Kennzeichen ist vielmehr der neue Erzählerstil, also die neue Art, wie der Mensch dargestellt wird, der Verzicht auf die Absicht, der Wirklichkeit nahezu bleiben, die Steigerung des Anteils der Phantasie, endlich aber, und nicht am wenigsten, die Wortgebung.

Trotz allem Gegensatz im Ethos stand die expressionistische Novelle dem Stil nahe, der von Paul Ernst verfochten wurde. Heinrich Eduard Jacob hielt in den Novellen des Bands „Das Leichenbegängnis der Gemma Ebria“ (1912) auf strenges Erzählen. Er ging dann zu expressionistischem Ausdruck weiter und näherte sich zuletzt wieder der Haltung seiner Anfänge. Sogar ein so kunstvoller Beseeler des Renaiſſancetons der Novelle wie Rudolf G. Binding wurde durch den Weltkrieg zum Ankläger im Sinn des Expressionismus. Arnold Zweig, dessen „Novellen um Claudia“ (1912) schon etwas vom Lebensgefühl und von der Dynamik des Expressionismus in sich tragen, sollte noch lange nach dem Ausgang des Expressionismus schwere Anklage gegen die Politik der deutschen Heerführer aus der Weltkriegszeit erheben.

Von Karl Sternheim gilt mit Recht das Wort, nicht durch äußere Mittel der Sprachfärbung, sondern durch die Grammatik drücke er — in Novellen wie in Dramen — das Emotionelle aus. Das Verzichten auf den Artikel, das ganz besonders von Sternheim vertreten wurde, und das von ihm rasch auf andere übergang, ist nur eine der vielen Eigenheiten seiner neuen Wortkunst. Ihr Wesen ist Knappheit, Zusammendrängung, Schärfe des Umrisses. Die Wortsparsamkeit, die einst an dem Wiener Impressionisten Peter Altenberg auffiel, wirkt weit-schweifig neben Sternheims Erzählerstil. Zuweilen stimmt er sich herab zu der trockenen Sachlichkeit einer wissenschaftlichen Abhandlung. Um so schärfer zugespitzt sind in solcher Haltung seine Angriffe gegen die bürgerliche Welt, um so greller wirkt der Zynismus, mit dem er Unsittliches anklagend, aber ohne die Anklage ausdrücklich auszusprechen, trifft. Kasimir Edschmid gibt solche Satire auf. Er verzichtet auch auf scharfe Umrisse, Gigantischem will er zum Ausdruck verhelfen, eine dämonische Überwindernatur wie „Timur“ (1916) in ihrem Kern treffen. Kosmisch stehen seine Gestalten vor dem weiten Hintergrund des Horizonts; nicht an anderen Menschen werden sie gemessen, sondern an Himmel und Sonne. Die Wucht solcher Gesichte drängt sich auch bei Edschmid in knappste und gefüllteste Sätze zusammen, gewinnt aber in ihrer jähen Abfolge eine überwältigende Dynamik.

Hermann Kesser wahrte schon in der Novelle „Lukas Langkofler“ (1912), die mehr wegen ihres Stoffes als wegen ihrer Gestaltung viele an Konrad Ferdinand Meyer gemahnte, leidenschaftliche Bewegung und eine kaum erträgliche Spannung. Sein Roman „Die Stunde des Martin Zochner“ (1917) trieb solche Ausdrucksart des Expressionismus weiter; doch erst die aufs Engste zusammengepreßte Erzählung „Die Peitsche“ (1917), Anklage gegen die Unterdrücker ihrer

Mitmenschen, Aufruf zur Befreiung aus den Banden einer herzlos verflavenden Welt, zurückverlegt in spätrömisches Altertum, aber nachfühlbar einer Gegenwart von verwandter Artung, erreichte neben solchen Zügen expressionistischer Anlage auch in der Wortgebung eine fast ununterbrochen hinstürmende Wucht. 1916 hatte Alfred Henschke, der sich Klabund nennt, seinen Soldatenroman „Moreau“ gleichfalls schon in inhaltreichen kurzen Absätzen vorgetragen, die nur das Wesentlichste aus dem Vorgang herauslösen, Tatsache an Tatsache drängen.

All das streift immer ans Groteske. Auf Groteskes angelegt sind von vornherein Albert Ehrensteins „Lubutjch“ (1911) und „Selbstmord eines Raters“ (1912). Die ironische Sachlichkeit, mit der diese Grotesken arbeiten, macht den Gegensatz zwischen dem Kleinlichen der Vorgänge und der Wirkung, die aus den Vorgängen in ihrem Träger sich ergibt, noch drastischer. Naturalistisches paart sich mit Phantastischem, trockene Derbheit mit durchgeistigtem Spott, der Kalauer mit der Beichte eines überempfindlichen Gefühls. Später noch ist die Satire in Alfred Lichtensteins „Geschichten“ (1919). Else Lasker-Schellerphantasiert Märchenhaftes, sich selbst darzustellen, öffnet die Schatztruhen orientalischer Erzähler, um alltägliche Literatenerlebnisse in eine beglückende höhere Welt hinaufzutragen, und läßt dann wieder das Alltägliche nackt und bloß mitten zwischen solcher bunten Pracht stehen.

Franz Kafka ging von der kleinsten Plastik seines „Heizer“ (1913) weiter zu Grotesken, die sich wie Märchen lesen. Seine „Verwandlung“ (1916) führt zwar Unglaubhaftes vor, doch mit einer Logik des Nacheinanders, die überzeugt und vergessen läßt, daß etwas widersinnig Ungewöhnliches der Ausgangspunkt ist. Was hier Kafka in einer kürzeren Erzählung wagt, wurde von ihm mit gleicher eheerlicher Folgerichtigkeit auch in großen Romanen durchgeführt.

Hans Kyser, Alfred Wolfenstein, Alfred Lemm, Rudolf Leonhard, Walter Rheiner wandelten nach verschiedenen Richtungen die Themen der Ausdruckskunst ab. Von Gesichtern, die in Begriffe sich nicht umsetzen lassen, von traumhaftem Erleben, das auch in krankhaften Neigungen wurzeln kann, berichten sie bald in ruhigerer Sprache, bald mit aufwühlender Stimmungsgewalt des Worts. Was hier der kurzen Erzählung zugemutet wurde, war im Roman kaum zu leisten. In Ernst Weiß' Romanpaar „Tiere in Ketten“ und „Nahar“ (1918—21) rechtfertigt die kühne Bindung der Schicksale einer Dirne und einer Tigerin den (nicht immer kunstvoll) übersteigerten Ton. Untragbar erscheint auf einer längeren Strecke vor allem die wortsparende Wucht von Edschmids Rede. Seine „Achatnen Kugeln“ (1920) halten eine Darstellungsart, die sich auf Ausrufe, ja auf Schreie beschränkt, vom Anfang bis zum Ende fest. Nicht einmal Sternheim band sich in seinem Roman „Europa“ (1920) so fest an die Stilbräuche seiner Novellen. Alfred Döblin gab die immer noch minderbewegte Darstellungsweise seines „Wang-lun“ in „Watzek's Kampf mit der Dampfturbine“ (1918) auf und häufte in grellestem Lichte Mitteilungen drastischer Vorgänge aus dem Bürgerleben der Gegenwart. Es war Groteske von ungewohntem Ausmaß. Doch noch sein Roman „Wallenstein“ (1920) griff immer wieder zu solchen grotesken Ausdrucksmitteln. Das umfangliche Erzählungswerk „Berge, Meere und Giganten“ ver-

harrte 1924, also zu einer Zeit, als der Expressionismus schon zu Ende war, bei einer Überfüllung des Satzes, deren Wucht um so mehr erdrückt, weil sie ohne Milderung die Geschehnisse der Menschheit durch Jahrtausende verfolgt.

Ganz anders bestimmte Otto Flake im Vorwort zu seiner „Stadt des Hirns“ (1919) das Wesen des neuen Romans. Bürgerliche Probleme, erobertes Mädchen, Scheidungsgeschichten, Schilderung des Milieus, Landschaftsbeschreibung, Sentiments verpönt er, aber auch konkrete Erzählung und die Ordnung des Nacheinanders. Er fordert Simultanität und Abstraktion. Die Lyrik habe die Tiefe des Simultanen eröffnet. Seine eigenen Romane bewähren starken Willen und gute Fähigkeit, das Wesen der Zeit zu erfassen und zu werten; doch wie in seiner Lehre vom Roman zeigt sich auch in seinen Dichtungen, daß er den „Geist“, nach dessen Wiedererweckung der Expressionismus strebte, zu rationalistisch faßt, als daß er den eigentlichen Absichten des Expressionismus gerecht würde.

Der Kampf gegen die bürgerliche Welt war dem Expressionismus eingeboren, ihn führten die Vielen, die gegen das Alter, gegen Eltern und Lehrer das Recht der Jugend verfochten: Hans Tschtschulew in seinem „Anfang“ (1917), Heinrich Eduard Jacob in seinem „Zwanzigjährigen“ (1918), auch der groteske Spötter Hans Reimann in „Lyll“ (1919). Keiner rang so titanißch, die Last des Überlieferten abzuschütteln und seinem Dasein rechten Sinn zu geben wie Gustav Sack. Aus dionysischem Taumel erahnte er echteres Menschentum. 1916 ist er in Rumänien gefallen. Laut ließen sich in Romanen Kampfworte gegen Krieg und Kriegsführen vernehmen. Österreichische Erzähler nahmen besonders gern den Ton von Karl Kraus auf, gestützt zum Teil auf das, was sie im Krieg erlebt hatten. Rudolf Jeremias Kreuz erreichte mit seiner „Großen Phrase“ (1919) einen Weltserfolg.

Kampf gegen den Krieg hatte auch im Auge, wer das menschliche Ideal des Expressionismus in den Mittelpunkt eines Romans setzte: die Franziskusgestalt der Gegenwart, die sich mitleidvoll für andere aufopfert, für Menschen oder für Tiere. Bruno Frank's „Fürstin“ (1915) deutete das an. Wassermann's „Christian Wahnschaffe“ (1919) stellte den Entwicklungsgang eines Jünglings aus fürstlich reicher Bürgerwelt dar und wiederholte fast Schritt für Schritt, was in dem heiligen Franziskus sich abgespielt hatte. Der Expressionismus selbst konnte diese eindringlichste Formung seines Ideals kaum überholen, Edschmid in den „Achatnen Kugeln“ nur ein weibliches Gegenstück zu Christian Wahnschaffe bringen. Nahe verwandt ist, was von Menschen erzählt wird, die wie ein wiederkehrender Christus in unsere Welt treten. Schmidtbonn hatte schon 1906 im „Heilsbringer“ das Motiv des „Venis iterum crucifigi“ aufgegriffen. Auch an dieser Stelle verschwimmt die Grenze zwischen der Ausdruckskunst und älterer Dichtung, in der schon ein sittliches Wertes und ein mit ihm verknüpfter innerer Anteil des Erzählers an seinen Menschen sich durchsetzt. Nicht einmal Verzicht auf Psychologie darf als durchgehendes Merkmal des Romans der Ausdruckskunst gelten. Leonhard Frank's „Ursache“ (1915), ein Roman, der nach seiner ganzen sittlichen Haltung dem Expressionismus zugezählt werden darf, stützt sich merklich auf Freud's Psychoanalyse. Überhaupt gestattet eher die knappere Form der No-

velle, nur den Ausdruck tiefwühlender Seelenerregung zu geben; der Roman gewöhnte sich viel schwerer die Neigung ab, hinter dem Ausdruck nach den Voraussetzungen zu spüren, die in der Seelenart eines Menschen enthalten sind, und sie mehr oder minder verstandesmäßig zu deuten. So hat der Roman des Expressionismus nicht erreicht, was ihn als ebenbürtige Leistung neben der Lyrik oder auch neben dem Drama dieser Kunstschicht erscheinen ließe. Vielleicht bezeugt die Tatsache, daß gerade nach dem Expressionismus expressionistische Probleme im Roman immer wieder auftauchten und nach Lösung rangen, wieviel hier schon von der Ausdruckskunst selbst hätte geleistet werden können.

Drama

Seit dem Umsturz vom Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts durfte Bühnendichtung allseits auf ungeteilte Aufmerksamkeit zählen. Rang sich Lyrik zu besserer Würdigung durch, glückten vielen Romanen Bucherfolge, die bisher auf deutschem Boden unerhört waren, so beherrschte die Bühne doch den dichterischen Markt und um ihre Leistungen wurden die nachhaltigsten Kämpfe geführt.

Die Bühne, nicht in gleichem Ausmaß die dramatische Dichtung der neueren deutschen Dichter. Wohl bestand bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts das Bewußtsein sichern und zielgewissen Aufstiegs des deutschen Dramas. Dann aber stellte sich merkwürdig rasch das Gefühl des Ermattens und Zurückbleibens ein. Endlich war Hebbel wiederentdeckt worden. Ihn würdig darzustellen, lockte bald mehr als der gewagte, oft versagende Versuch, ganz Neues aufzutischen. Ibsens bühnensichere Kunst, Menschen zu gestalten, wurde besser und besser verstanden, weil sie nicht länger als untergeordnetes Hilfsmittel im Kampf um sittliche Fragen gefaßt wurde. Führende Bühnenleiter griffen noch weiter zurück, zu Schiller, zu Shakespeare, ja zur Antike. Sie ließen sich von Vorkämpfern neuester Dichtung Übertragungen oder auch Bearbeitungen griechischer Dramen besorgen. Max Reinhardt setzte für die Darstellung von Sophokles große Menschenmengen in Bewegung und suchte durch sie seinen Gedanken einer Riesenbühne zu verwirklichen, auf der Hunderte Tausenden vorspielen. Er sah sich zur Pantomime weitergedrängt und veranlaßte junge Dichter, Pantomimen zu entwerfen, die der Schaulust genügten.

Dem gefährlichsten Nebenbuhler des gesprochenen Dramas, dem Kinosdrama, kam eine Zeit entgegen, der in der nervenerregenden Überhaß kinematographischer Darstellung ein neuer Reiz erstand, eine zugleich anstachelnde und betäubende Berausung, wie sie der bestehenden Reizsamkeit entsprach. Schauspieler von Ruf konnten sich fragen, ob sie auf der Bühne durch das gesprochene Wort oder als bloße Mimiker im Dienste kinematographischer Aufnahme ihrer Kunst besser dienten. Notwendige Folge war Übertragung von Eigenheiten des Kinodramas auf das Wortdrama. Manche suchten das Heil der deutschen Bühne in der jähren Bewegtheit kinematographischer Vorführungen. Ohne Zweifel spricht sich zu einem Zeitalter, das sich am Kine-

matographen berauscht und selbst im Rhythmus des Kinematographen zu erleben sich gewöhnt, am verständlichsten in dessen übereiliger Sprache.

Schon der Ire Bernhard Shaw und der Schwede August Strindberg befriedigten durch das gesprochene Wort das Bedürfnis nach stärkerer Erregung. Sie wurden der deutschen Bühne unentbehrlich. Neben ihnen schien neuere deutsche Bühnendichtung auch noch in den ersten Jahren des Weltkriegs zu verblasen. Die Jüngsten gelangten überhaupt kaum auf die Bretter. Notwendig war endlich der Ruf, auf deutschen Bühnen das Viele erscheinen zu lassen, das in den jüngsten Jahren gebracht worden und unbeachtet geblieben war. Er wirkte erst seit dem Spieljahr 1917—18, freilich nur für kurze Zeit, nach.

Der ganze Ablauf war und ist zum guten Teil bedingt durch den Entwicklungsgang des Dichters, der unmittelbar nach dem Umsturz von 1885 dem deutschen Drama eine führende Stellung eroberte, zu weiteren Siegen rasch emporschritt, dann aber weniger durch sein eigenes Verhalten als durch das Verhalten des Publikums die Zügel aus der Hand verlor, lange Zeit fast zu schweigen schien, trotzdem aber noch von keinem andern lebenden deutschen Dramatiker tatsächlich und im Gefühl des Publikums überholt wurde: Gerhart Hauptmann.

In seinen Erstlingen gewann der Naturalismus Deutschlands eine erste Gestalt, die trotz kraftvollem Widerstreben vieler doch als entschiedener Fortschritt empfunden wurde. Holz und Schlaf hatten Hauptmann belehrt, daß die Aufgabe eines kommenden deutschen Tragikers vor allem durch Mittel der Spracherneuerung zu lösen sei. Sieht man von einigen Übertreibungen ab, die den unartikulierten Lauten der Umgangssprache zu viel Raum gewährten, auch bald verschwanden, so bleibt Hauptmanns unbestrittenste künstlerische Leistung, tragisches Deutsch von den Fesseln befreit zu haben, in die es durch Nachahmer Schillers gelegt worden war, Fesseln, denen sich der Wiener noch leichter entwand als der Norddeutsche, selbst wenn er Hebbel hieß. Hauptmann selbst bekannte, dem Paare Holz und Schlaf entscheidende Anregungen zu danken. Er war bloß begeisterter Verkündiger des Mitleids mit gesellschaftlich Bedrückten gewesen. Holz und Schlaf erweckten in ihm den sorgsamsten Beobachter der Umwelt. Unmittelbar nach seinem dramatischen Erstling „Vor Sonnenaufgang“ (1889) trat „Die Familie Selicke“ von Holz und Schlaf (1890) hervor und wirkte bestimmend auf den Stil von Hauptmanns naturalistischen Dramen. Sie ist wirklich der erste Versuch, im Drama den Naturalismus nicht bloß stofflich, auch technisch durchzusetzen, dem Bühnenvorgang die Züge der Wirklichkeit bis ins letzte zu geben. Dramatischer Vorgang ist mit Absicht vermieden. Nicht wie sonst wendet sich Wille kampffroh gegen Willen.

Schlaf nahm in „Meister Olze“ 1892 das zähe Ringen zweier Menschen und als Ausgang dessen Entscheidung wieder auf, wahrte im übrigen die naturalistische Gestalt der „Familie Selicke“. Holz steigerte 1908 in „Sonnenfinsternis“, 1913 in „Ignorabimus“ sein Bedürfnis nach Erneuerung des Sprachbluts und paßte die Führung des Gesprächs noch näher der Wirklichkeit an, allerdings auf höherer gesellschaftlicher Stufe und in einer Welt, die mehr Anspruch auf Geistigkeit erhebt als die Armeleutdichtung der „Familie Selicke“. Manche

erblicken in den beiden Stücken die eigentliche große Leistung des deutschen Dramas unmittelbar vor den Anfängen der Ausdruckskunst.

Hauptmanns „Friedensfest“ (1890), so verwandt es der „Familie Selicke“ ist, entwickelt doch auch schon Seelenzustände von Menschen nicht nur aus höherer Gesellschaftsschicht, auch von ungewöhnlicherer Anlage. Der seelenabspiegelnde Eindruckskünstler Hauptmann enthüllt sich schon hier. Hauptmanns „Weber“ (1892), die noch unverkennbare Züge des deutschen Frühnaturalismus an sich tragen, fügten vollends dem Drama einen neuen entscheidenden Zug an, der bei Holz und Schlaf noch fehlt: Sie erfüllten die Aufgabe, den Einzelhelden in eine ganze Menschenreihe aufzulösen. Mit weit geringerem äußerem Erfolg erstrebte bald darauf sein „Florian Geyer“ (1896) dasselbe Ziel. Noch war man viel zu sehr von der Überzeugung beherrscht, daß Darstellung geschichtlicher Vergangenheit ein für allemal von der vorwärtsschreitenden Dichtung überwunden sei, als daß man dem Dichter diesen vorgeblichen Rückfall ins Ritterdrama verziehen hätte. An der geschichtlichen Echtheit besonders der Sprache wurde genörgelt, als ob naturalistische geschichtliche Dichtung eine philologische Leistung sein mußte.

Auch die „Weber“ stellen Vorgänge der Vergangenheit dar, aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Sie wirkten indes wie Gegenwart, weil aus ihnen, so stark wie nie wieder bei Hauptmann, sittliches Bekenntnis sprach. Stärker noch als aus „Florian Geyer“ und aus den beiden späten mexikanischen Stücken, die wie Zugeständnis an das Bekennerbedürfnis der Ausdruckskunst wirken können: „Das Opfer“ und „Der weiße Heiland“ von 1920.

Im „Biberpelz“ (1893) hob Hauptmann das deutsche Lustspiel auf eine Höhe, die seit Kleist kaum ein zweiter erreicht hatte. Er bezeugte zugleich die Weite seiner Begabung, die der Komödie wie der Tragödie gerecht wird. Der „Biberpelz“ vermochte in Emil Rosenows „Kater Lampe“ (1906) auf dem Boden des sächsischen Erzgebirges glückliche Nach- und Weiterbildung wachzurufen, die wie ein echtes Stück Heimatdichtung berührt.

Wichtiges Ergebnis der ersten Versuche Hauptmanns war überdies eine so klare Versinnlichung der Absichten neuer dramatischer Kunst, daß die Grenze, die ihn von Sudermann schied (sie wurde bald ebenso selbstverständlich, wie sie anfangs unbegriffen blieb), fühlbarer wurde. Gerade weil beide Dichter an Ibsen anknüpften, war es wichtig zu ergründen, welcher von beiden wirklich Neues zu bringen hatte, welcher nicht.

Wohl bewähren sich Hauptmanns Dramen auf der Bühne noch besser als im Lesen, bezeugen also einen angeborenen Blick für bühnengemäße Darstellung. Doch Sudermann verfügte von Anbeginn unbeschränkt über die Mittel rascher und sicherer Bühnenerfolge. Er war nicht wählerisch in ihrer Verwertung. Besonders legte er es immer auf starke äußere Spannung an. Die Augenblicke, in denen der Zuhörer für kräftige Griffe besonders dankbar ist, etwa die Schlüsse der Aufzüge, hob er geschickt heraus und versah sie mit starker Betonung. Die seelischen Vorgänge wurden diesen technischen Mitteln untergeordnet. Nur selten verzichtete er auf seine Gewandtheit im Erzielen augenblicklicher Wirkung

und schuf etwas künstlerisch so Reines und Geschlossenes wie sein „Fritzchen“ (1896). Umgekehrt mied Hauptmann grundsätzlich die begangenen Wege der Bühnenkenner. Locker ist seine Form. Nur einen Ausschnitt aus dem Leben bedeutet die Abgrenzung des dramatischen Vorgangs. Der Absicht, Lebenseindrücke möglichst ungebrochen wiederzugeben, entspricht auch seine Gleichgültigkeit gegen kräftig herausgearbeitete Abschlüsse. Das Seelische erfüllt er mit ungemeinem Feinsinn und mit bewährter Fähigkeit, aus geringen Abschattungen Tragik erstehen zu lassen. Die „Einsamen Menschen“ (1891) nehmen das Wesentliche des Vorgangs und des wechselseitigen Verhältnisses der Gestalten von Ibsens „Rosmersholm“ auf. Allein die Gegensätze von Ibsens Stück wirken fast grob neben der seelischen Feinkunst, mit der sich in Hauptmanns Drama aus viel geringfügigeren Anlässen Zerstörendes entwickelt. Rebekka West hat die Anlagen einer Verbrechernatur, Anna Mahr ist ein gutes, aufopferungsfrohes Geschöpf. „Rosmersholm“ erleichtert sich die Aufgabe, ungewöhnliche Geschehnisse seelisch zu begründen und glaubhaft erscheinen zu lassen, durch meisterliche Verwertung der analytischen Form, die den eigentlichen Vorgang vor den Beginn des Stücks legt und auf der Bühne nur die letzten Folgerungen zieht. Hauptmann zeigt Zug um Zug, wie aus kleinen Anfängen großes Unheil erstehen kann. Ihm ist das Seelische, sein Werden und sein Ergebnis wichtiger als jeder Versuch, eine dramatische Form von strengen Linien zu verwirklichen. Er geht noch hinaus über den Standpunkt Otto Ludwigs, dem Seelisches nur als Voraussetzung, nicht als Ziel der Tragödie galt.

Hauptmann selbst faßte das Thema der „Einsamen Menschen“ später anders und im Sinn gesteigerter Gegensätze an. Er kam näher an Rebekka West heran, als er in der „Versunkenen Glocke“ (1896) Rautendelein, noch näher, als er in „Gabriel Schillings Flucht“ (1912) Hanna Elias schuf. Überhaupt erstand ihm in den „Einsamen Menschen“ ein Thema, von dem er nicht loskam und das er immer wieder von neuem abwandelte. Noch „Kaiser Karls Geißel“ (1908) und der Roman „Atlantis“ (1912) sind Nachklänge der „Versunkenen Glocke“. „Fuhrmann Henschel“ (1898) und die Erzählung „Der Reher von Soana“ (1918) gehören dem gleichen Stoff- und Erlebnisbereich an. Menschlich neue Züge liegen jedem dieser Werke zugrunde. Sie bewahren, wie ursprünglich Hauptmann die Voraussetzungen seiner Schöpfungen erlebt, so echt, daß er dem Leben ständig neue Geheimnisse ablauscht, durch deren dichterische Gestaltung er seinen Zeitgenossen Erlösung von ihrem Leid bringen kann. Die Gleichgültigkeit gegen zielsicheren Bau bewahrt er daneben unbedenklich. Selten dürften einem Dichter von Hauptmanns Rang andere so viel in die Abschlüsse seiner Tragödien hineingepfuscht haben. Dem Schaffensfrohen, heißt es, waren seine eigenen Schöpfungen fremd und gleichgültig geworden, wenn sie endlich auf der Bühne standen. So ließ er fremde Eingriffe gern zu. Gelegentlich tauchte der echte Schluß später auf. Das wahre Ende der „Versunkenen Glocke“ ist noch immer unveröffentlicht.

Hauptmanns Erstlinge riefen neue Dichter zum Leben auf. Max Halbe, Otto Erich Hartleben, Georg Hirschfeld trieben auch mit eigenen Mitteln die

neue dramatische Kunst weiter. Halbe wurzelt im Boden seiner westpreußischen Heimat. Keine seiner Leistungen erreichte den Erfolg seines Trauerspiels „Jugend“ von 1893. In einer Zeit, die den Beziehungen von Mann und Weib nervösfränklichen Beisatz lieb, wirkte es wie Wiedererweckung der Leidenschaft Romeos und Julias. Noch weniger konnte Hirschfeld jemals das eine Stück überholen, das ihn berühmt machte: „Die Mütter“ (1896). Hartlebens größter Erfolg, sein „Rosenmontag“ (1900), gehört seiner Spätzeit an. Willigeres Zugeständnis an das Publikum ist diese Offizierstragödie als ältere spottlustige Versuche Hartlebens. Rheinische Karnevalstimmung in tragischem Licht, dann aber Zeichnung der soldatischen Umwelt waren die lockenden Vorzüge des „Rosenmontags“. Er näherte sich schon den zahllosen Stücken, die um 1900 durch mehr oder minder verklärende oder klatschhaft verdächtigende Vergegenwärtigung eines engern gesellschaftlichen Kreises, eines Milieus, der Aufgabe tragischer Gestaltung genügen zu können meinten, auch in den Augen vieler genügten.

Soldatenwelt, Geistlichkeit, Schule, Lehrerstand und Burschenherrlichkeit, dann das Leben der Künstler und Schriftsteller kamen der Reihe nach auf die Bühne. Das Treiben der politischen Parteien wurde am liebsten nur lustspielmäßig verspottet: von den Österreichern Karlweis und Max Burdhard, von dem Bayer Ludwig Thoma, der die enttäuschenden Enthüllungen des Bauernstücks „Die Fahnenweihe“ (1894) seines Heimatgenossen Josef Ruederer sachkundig weitertrieb. Durch Ruederer und Thoma gewann das Milieustück, indem es von dem Bereich eines Standes oder eines Berufs weiterging zu einem landschaftlich umgrenzten Milieu, Zutritt zur Heimatkunst. Vertreter des Heimatromans wie Rudolf Herzog oder Klara Wiebig, dann Erich Schlaikjer, Heinrich Sohnrey, Wilhelm Schäfer, Heinrich Lilienfein schrieben Milieustücke im Sinn der Heimatkunst. Die Mundart diente gleichem Zweck in Dramen Fritz Stavenhagens aus Hamburg, Gustav Stoskopfs in Straßburg, Otto von Greinerz' aus Bern. Stärkste Wirkung erreichte auf solchem Boden der Tiroler Karl Schönherr. Er gab dem Bauernstück neue wichtige Züge, schuf etwa in seiner Komödie „Erde“ (1907) die zähe Krafnatur eines Greises, den darzustellen ein Künstler wie Josef Raimz für eine wertvolle Aufgabe halten konnte.

Arthur Schnitzler streifte nur das Berufsstück. Sein eigener ärztlicher Beruf bot ihm die Ironie seiner Komödie „Professor Bernhaldi“ (1912). Schnitzler ist Ironiker im weitesten, auch im romantischen Sinn des Wortes. Er spielt wie die deutschen Romantiker mit der Bühnentäuschung. Ironisch schwebt er überhaupt gern über den Dingen und meidet einseitige Entscheidungen. Noch in seinen Trauerspielen zergliedern sich die Menschen scharfsinnig, rechte Wiener mit der Dialektik Nestroys, und sehen sich wie in einem Spiegel, der die stärksten Zusammenstöße abschwächt. Gestattet Schnitzler sich in Stücken aus der Vergangenheit noch kräftigere Ausbrüche der Leidenschaft, so ist der künstlerische Reiz seiner Gegenwartsdramen die geringe Spannweite der Gegensätze, aus denen sich Tragik ergibt. Noch unbedingter als Hauptmanns „Einsame Menschen“ verzichteten diese Dramen Schnitzlers auf einen Widerstreit, der in unvereinbaren sittlichen Anschauungen begründet ist.

Ist Schnigler Meister der kleinen, fast unmerklichen Gegensätze, so greift Hermann Bahr fester zu. Er ist auch grotesker. Die Sarkasmen Bernhard Shaw's, herber als Schniglers Ironie, klangen früh bei Bahr nach. Hofmannsthal schwebt über den Dingen wie Schnigler, gibt aber dessen ironischen Ton auf. Eindrucksünstler wie Schnigler, ist er noch mehr geneigt, den Zauber auszukosten, der in inneren Erlebnissen von leisem und leichtverklingendem Ton ruht. Das gibt seinen dramatischen Anfängen, etwa dem Bruchstück „Der Tod des Tizian“ (1893), bezwingenden Reiz. Wenn er tragische Wucht erzielen will, überschreitet er sich leicht. Versuche dröhnenderer Instrumentierung wie seine „Elektra“ (1903) trugen ihm den Vorwurf ein, er verfalle dem Schwulst der Hofmannswaldau und Lohenstein. Ähnlich erging es Hofmannsthals Gefolgsleuten Ernst Hardt und Karl Gustav Vollmoeller. Wie Hardt wandte sich ein anderer Formkünstler, Eduard Stucken, den Stoffen mittelalterlicher Sage zu und geriet dadurch in Richard Wagners Bereich, ohne durch seine gepflegte Verskunst schädigende Erinnerung an Wagner auszuschalten. Stofflich enger mit Hofmannsthal verknüpft waren die vielen, die gleich ihm Antike und Renaissance in Nietzsche's neuer Beleuchtung auf die Bühne brachten. Mit Hofmannsthal, auch mit Schnigler fühlten sie sich als Überwinder von Hauptmanns Naturalismus. Gegenwart nahmen sie anders hin als Hauptmann in seinen Anfängen; lieber noch wählten sie eine ferne Vergangenheit, die sich besser zu formschöner Gestaltung in Versdramen verwerten ließ. Allein Hauptmann selbst schien schon mit der „Versunkenen Glocke“ die künstlerischen Absichten seiner naturalistischen Jugend überwunden zu haben. Noch in „Hanneles Himmelfahrt“ (1892) waren sie trotz den eingelegten Versen ungebrochen gewahrt geblieben. Nicht nur der Vers, auch der Monolog, gegen die der Wirklichkeitsinn des Naturalismus, gegen die sogar Ibsen sich gewendet hatte, kamen in Hauptmanns Märchendrama wieder zu neuen Ehren. Der Glaube erwachte, daß der Augenblick erreicht sei, in dem sich folgerichtig aus dem Chaos des Naturalismus eine Kunst edlerer Prägung, gekräftigt durch die jüngsten Errungenschaften, entwickeln werde. Schon gingen ja die neuen Schlagworte Symbolismus und Neuromantik um. Hofmannsthal wendete seine berückenden Verse an Dramen, die Maeterlincks ungemeiner Fähigkeit, Augenblicke betörenden Wangens zu erwirken, nacheiferten, bald auch mit d'Annunzios südländischer Farbenpracht zu arbeiten begannen. Sogar Schnigler folgte ihm nach.

So war es, als sollte ein minder wirklichkeitstreues, reicher geschmücktes Drama in deutscher Dichtung sich durchsetzen. Hauptmann indes, der sogar seinen Widersachern als der berufene Führer galt, enttäuschte die Erwartung. Sein freischweifendes und eigenwilliges Schaffen ließ solche Folgerichtigkeit der Entwicklung nicht zu. Bald nahm er die wirklichkeitstreue Form seiner Anfänge auf, bald steigerte er noch das Märchenhafte der „Versunkenen Glocke“. Oder er ließ seinen Humor vielfältig spielen wie in „Schluß und Fau“ (1900). Die Zeit verdachte ihm, daß er nicht eine reinlichere Abfolge dramatischer Mustervorlagen bot. Sie kümmerte sich wenig um das Neue, das er immer brachte, wenn er sich nur zu wiederholen schien. Starke Leistungen wie sein

„Armer Heinrich“ (1902) blieben unverstanden. „Elga“ (1905) galt fälschlich nur als Plagiat an Grillparzer, ebenso irrig die „Winterballade“ (1917) als Plagiat an Selma Lagerlöf. Anderes kam gar nicht auf die Bühne oder fand so unzureichende Darstellung, daß es rasch wieder verschwand. Später entdeckte man gelegentlich etwas von dem wahren Wert der unterschätzten Stücke. Der Nachwelt blieb überlassen, den Zeitgenossen Hauptmanns das Urteil zu sprechen, die ihn selten begreifen wollten und ihm doch die Ehren des ersten lebenden deutschen Dramatikers beließen.

Wohl gibt es einen Weg, der über Hauptmann hinausführt. Ihn begehen heißt indes, die Eindruckskunst überwinden. Noch war die Zeit nicht so weit gekommen, noch war der Impressionismus in aufsteigender Entwicklung, als der Neuklassizismus sich auftrat. Er versagte, weil er zu früh kam, aber auch weil ein Zeitalter, das an den Reichtum seelischer Abstufung und an die Kunst, dem Augenblick seine rasch vorübereilenden Züge abzusehen, gewöhnt war, die Versuche der Neuklassiker als zu farblos, fast wie etwas Leeres und Lebensarmes empfand. Paul Ernst, S. Lublinski, Wilhelm von Scholz verfochten im Sinn des deutschen Hochklassizismus die Ansicht, daß nicht Psychologie, sondern ein strenges Nacheinander von Vorgängen, aus dem sich eine bestimmte Abfolge von Gefühlen im Macherleber ergebe, daß mithin die Verknüpfung der Begebenheiten und der Gang der Handlung notwendige Voraussetzung tragischer Wirkung seien. Sie kleideten das Drama in Verse, sie gaben die Annäherung der Bühnenform an das Leben auf, sie holten ihre Stoffe aus den Quellen, die den Schiller, Kleist und Hebbel ihre Stoffe gespendet hatten. Wie der reife Schiller erblickt Paul Ernst in Sophokles, vor allem in dessen „König Ödipus“ das höchste Muster tragischen Gestaltens. Von Sophokles' Gegenpol, vom bürgerlichen Drama, lehnte sich Ernst grundsätzlich ab. Einmal nahm Lessing tragischen Gestalten alter Dichtung ihr Zeitgewand und hüllte sie, nachdem er ihnen nur ihre allgemeinmenschlichen Züge gelassen hatte, in das Gewand seiner Gegenwart. Paul Ernst macht es umgekehrt. Sein „Demetrius“ (1905) versetzt den Stoff von Schillers letztem Werk zurück ins zweite Jahrhundert vor Christus und nach Sparta. Er verzichtet zwar wie Lessing auf alles zeitlich Bedingte des Stoffs, um strenge innere Notwendigkeit zu gewinnen. Er wählt indes nicht Gegenwart, sondern die Umwelt der Antike, um deren feste Form besser zu treffen.

Zum Johannes einer kommenden Kunst wurde Paul Ernst durch die Abwendung von der relativistischen Sittlichkeit, die im Drama der Eindruckskunst herrscht. Ihm scheint, Tragik könne nur dann Notwendigkeit gewinnen, wenn allgemeine und unter allen Umständen gültige Regeln der Sittlichkeit anerkannt werden. Hier kündigt sich der Wunsch nach einer geschlossenen Weltanschauung an, der heute zu vollem Leben erwacht ist und schon die Tragik der Ausdruckskunst trägt.

Im Zeitalter der Eindruckskunst kam Paul Ernst nicht zu seinem Recht. Man fand ihn zu arm an seelischer Abschattung, man nahm Stücke von strenger zusammengefaßter Handlung wie Wilhelm Schmidtbomms „Grafen von Gleichen“

(1908) und „Der Zorn des Achilles“ (1909) nur als zeitgemäße Umdeutung alter Überlieferung gern hin, überfah aber die Verwandtschaft mit den Formwünschen des Neuklassizismus. Dramatiker, die wie Otto Erler oder Hans Franck an Hebbel sich heranbildeten, rückten immer noch im Gegensatz zum Neuklassizismus, aber auch zur Ausdruckskunst das Entwickeln seelischer Wandlungen in den Vordergrund. Erler suchte Wildenbruchs wirkungsvolle Bühnengebärden seelisch zu vertiefen. Francks „Godiva“ (1919) ist schon erfüllt von der Wucht des Barocks, die dem Formwillen des Expressionismus entspricht.

Der Neuklassizismus mied eine Gestaltungsmöglichkeit, die sich gleichfalls zu Gerhart Hauptmann in Widerspruch setzte. Sie wurzelt in der Überzeugung, daß echteste und eigentlichste deutsche dramatische Form weder von den Klassikern noch von Hebbel noch von Hauptmann errungen worden sei. Vielmehr blickt den Anhängern dieser Überzeugung, was sie ersehnen, entgegen aus Werken des Sturm und Drangs, zunächst aus den Versuchen von Goethes unglücklichem Jugendgenossen Lenz, dann aus Grabbe und Büchner. Nur zeitweilig näherte sich der junge Hebbel dieser Gruppe. Kleist gab, was ihm an Verwandtschaft mit ihr eignete, zugunsten einer Kunst auf, die den großen Griechen und Shakespeare nacheiferte. Dagegen traf ein Zeitgenosse Kleists, Achim von Arnim, wohlbewußt seiner Verwandtschaft mit Lenz, in seinem verworrenen Spiel „Halle und Jerusalem“ (1811) diesen eigenwilligen, ja ungebärdigen deutschen Ton. Es nutzt den Stoff der Tragödie „Cardenio und Celinde“ von Andreas Gryphius.

Dem Drama der Heimatkunst steht das alles ziemlich fern. Zeitigte sie Gutes auf dem Gebiet der Erzählung, so erhob sie sich auf dramatischem Feld nur selten über das sogenannte Oberlehrerdrama. Sie bleibt da zu äußerlich romantisch, um der Romantik der Lenz, Arnim, Grabbe, Büchner nahezu kommen. Selbst Friedrich Lienhard gelingt es nicht immer.

Auch solche Romantik ist Eindruckskunst. Ja sie spiegelt das Wirrsal des Lebens und den vorübereilenden Augenblick mit überraschender Erfassungsfähigkeit. Doch sie zielt nicht schlechtweg auf Realismus. Sie entspricht dem Wühlen und Grübeln der deutschen Seele, sie ist deutsch humorvoll, sie steigert sich zu romantischer Ironie, sie hat eine unverkennbare Neigung zur Groteske. Ihre gesamte Haltung nähert sich der inneren Bewegtheit des Barocks.

Gerhart Hauptmanns Bruder Karl ist von solchem deutschen Lebensgefühl befeelt. Herbert Eulenberg wirkt zuweilen wie ein wiedergeborener Lenz, ist indes junggoethischer Art noch verwandter. Er liebt ein andermal romantisches Gaukeln der Phantasie. Franz Dülbergs „Korallenkettlin“ (1906) ist innerlich verwandt mit Arnims Art. (Wie Arnim formte Dülberg den Stoff von „Cardenio“ (1912) neu, freilich mit mehr künstlerischer Selbstzucht als Arnim in „Halle und Jerusalem“.) Grell und bunt ist das alles. Es bewegt sich zwischen engem Anschluß an die Wirklichkeit und freiem Schweben phantastischer Träume. Es vergreift sich gern am Philister und erschreckt ihn durch tolle Purzelbäume. Es ist jetzt tief-sinnig symbolisch und gleich darauf heißblütig leidenschaftlich. Es übertreibt wie die Groteske und es sucht wiederum auch den zartesten Ausdruck eines reinen und ungebrochenen Gefühls.

Als Karl Hauptmann bald nach seinem jüngeren Bruder 1894 Dichtungen zu veröffentlichen begann, hatte er es nicht leicht, den Eindruck zu überwinden, daß er nur in dessen Gleisen sich bewege. Lange Zeit galt er vielen für einen Dilettanten, den es wenig kümmert, ob er der Bühne gerecht wird oder nicht. Die dramatische Wucht, die in seinen Anfängen durch lyrisches Gaukeln der Phantasie noch nicht hindurchdringen konnte, ist erreicht in der mahnenden Auftrittsfolge „Krieg, ein Tedeum“ (1914) und in den Bildern „Aus dem großen Kriege“ (1915). Ausdrücklich bestätigte einer aus dem Kreis der Expressionisten, wie stark prophetisch auf ihn und auf seine Altersgenossen der Lebenskomplex von Karl Hauptmanns Menschentum gewirkt habe. Die letzten dramatischen Leistungen Hauptmanns wagen die kühne Mischung von Tragik und Groteske, von überwältigender Bewegtheit und tiefsaufwühlender Erschütterung, die auch der Ausdruckskunst eigen ist.

Wenn Naheverwandtes sich überhaupt scharf scheiden läßt, so ist Karl Hauptmann deutscher, berührt Herbert Eulenberg, mehr als zwanzig Jahre jünger, sich eher mit Shakespeares Komödien der Art von „Was ihr wollt“, den Lieblingen der deutschen Romantik. Er kann aber auch seine Menschen mit stärker Blut der Leidenschaft erfüllen. Glühend und blühend ist seine Sprache. Shakespearisch verwertet er nebeneinander Vers und ungebundene Rede. Wichtig ist ihm noch Seelenkunst. Gern kehrt er alte Überlieferung in ihr Gegenteil um und möchte gleich Hebbel in „Judith“ oder Gerhart Hauptmann in „Griselda“ zeigen, wie tatsächlich sich begeben hat, was von der Legende umgedeutet worden ist. So verliert sein „Münchhausen“ (1900) oder sein „Ritter Blaubart“ (1905) alle wesentlichen Züge, die sich mit ihren Namen im Bewußtsein der Welt verbinden. Psychologisch gedachte Rettungen entstehen da. Überraschend neu war in den Anfängen Eulengbergs die dämonische Macht der Leidenschaft und ihr bezwingender Ausdruck; Sehnsucht nach starkem Erleben beseligt und zerstört, in vollem Widerspruch zu der müden Skepsis des Eindrucksdramas nicht nur Schnitzlers. Mit zarteren Strichen zeichnet Eulengbergs „Belinde“ (1912) die Gefühlswirren einer Frau. Seine „Insel“ von 1918 ist ein Versuch, zum Bekennen überzugehen, ist einer der zeitgemäßen Aufrufe zum Rousseauismus, verflucht Flucht heraus aus dem bewegten Leben zu stiller Einklehr und zu Arbeit im Dienst der Menschenliebe. Allein Form und Gehalt sind goethisch gewendet, biegen Goethe freilich ganz ins Romantische um.

Greller als Eulenberg begann auf Grabbes Wegen Hans Kyser. Nach seiner „Medusa“ (1910) lernte er Mäßigung dem Blute seiner Menschen tropfen. „Charlotte Stieglitz“ (1915), immer noch von stetem Stimmungswechsel erfüllt, verzichtet auf jähe Groteske, entfernt sich also von den Pfaden der Grabbe und Büchner, auch von Karl Hauptmann und Eulenberg. Um so eigenartiger steigern die „deutsche“ Bühnenform Paul Kornfelds „Verführung“ und Hanns Johsts „Jünger Mensch“ von 1916. Sie stehen schon im Zeichen Wedekinds.

Die Kunst Frank Wedekinds arbeitet mit jähher Steigerung ins Groteske. So wenig deutsch seine Menschen sich geben, so ausgesprochen sein Wille ist, die Hefe der internationalen Gesellschaft zu vergegenwärtigen, wie unbedingt er

die allerneusten seelischen Verirrungen dem Zeitalter abzulauschen neigt: er ist doch eine Höchsthöhe der Bahn, auf der einst Grabbe und Büchner gingen. „Frühlings Erwachen“ nahm schon 1891 den balladenmäßig skizzenhaften Stil von Büchners „Woyzeß“ auf. Der „Erdgeist“ von 1895 und seine viel jüngere Fortsetzung greifen weit hinaus über den Wirklichkeitsinn des Naturalismus. Sie nehmen dem jüngsten deutschen Roman seine Neigung zur Schauerromantik vorweg. Die derben Linien dieser Groteskkunst gemahnen schon an Gebräuche einer Sondergruppe expressionistischer Maler. Die übermächtige innere Spannung des Barocks drückt sich bei Wedekind noch fühlbarer als in seinen Gegenwartstücken aus, wenn sein „Simson“ (1913) die Sinnenqual des Mannes, von der fast immer Wedekind zu dichten hat, ins Heroische steigert und die Versform übernimmt.

Eine bezeichnende Wendung von Wedekinds Dichten ist der Brauch seiner Menschen, allem Gefühl der verwandtschaftlichen Pietät zu widersprechen. Er selbst möchte als strenger Erzieher zu besserer Sittlichkeit in solch unbegrenzter Pietätlosigkeit nur der Mitwelt einen warnenden Spiegel vorhalten. Er wirkte durch die groteske Übertreibung eher auf die Lachmuskeln als auf das Gewissen. Er selbst litt unter der Rolle des Possenreißers, die man ihm aufdrängte. Er wollte ernst genommen werden, doch die Farbengebung seiner Grellmalerei widersprach seiner Absicht. Er empfand es als die Tragik seines Lebens, daß die Welt den sittlichen Erwecker zum Hanswurst stempeln kann. In seinen Dramen wird einer, der wie Wedekind eine neue Sittlichkeit durchsetzen will, zum dummen August gemacht. Oder ein gestürzter König wird Hofnarr seines Überwinders und ist doch überzeugt, sein Fach sei die große Tragödie. So spiegelte sich in Wedekind sein eigenes Schicksal ab. Sogar seinem „Simson“ erlegt Wedekind dies Schicksal auf.

Wedekinds Stücke sind dem Puppenspiel verwandt. Tod und Selbstmord sind ihnen etwas Selbstverständliches, um dessentwillen nicht viel Aufhebens gemacht wird. Verkleidung, Umkleidung, waghalsige Gauklerkunststücke, Menschen, die sich verbergen und unversehens aus dem Versteck herauskommen: all das geht vom Puppenspiel schon zur zeitgemäßen Form des Kinetographen weiter. Aber hinter solcher Groteskkunst steht Wedekinds heißer Drang nach sinnebeglückender Schönheit. Mit krankhaft überreizter Sinnlichkeit erlebt er das schöne Weib. So wird im „Erdgeist“ von Männern Lulu gefühlt, so Delila von Simson. Weil ihm selbst solche Frauennaturen immer wieder sein Ideal von der kommenden schönheiterfüllten Sittlichkeit zerstören, vernichtet er sie. An dieser Stelle geht er heraus aus der Welt der grotesken Ironie.

Aufs engste verwandt mit Wedekinds Brauch, verwandtschaftliche Beziehungen wie eine Brutstätte boshafter Schnödigkeiten zu fassen, sind Lieblingsgebärden Oskar Wildes, der von Alfred Kerr ein lyrischer und snobistischer Vetter Wedekinds genannt wird, auch Bernhard Shaw. Und August Strindberg nimmt mindestens das Verhältnis von Mann und Weib in gleichem Sinn. Shaws Wesen ist Travestie. Das Unzulängliche aller menschlichen Zustände ist bei ihm stets bedingendes Ereignis. Aristophanisch frei scherzt er über das ge-

wollt Große und Feierliche. Gut irisch ist sein Humor nur trockener als der aristophanische. Er gewann ebenso wie Wilde in Deutschland rascher Bewunderer als Wedekind. Die Zeit des Weltkriegs machte Strindberg auf deutschem Boden noch beliebter als alle drei. Seitdem ist die „Strindbergpest“ mehr und mehr erloschen; so nannten es deutsche Dichter, die sich durch Strindberg von der Bühne verdrängt fühlten. Shaw setzte sich nach dem Weltkrieg um so stärker durch. Seine „Heilige Johanna“ (1924) zeigte ihn von neuer Seite, zwang auch Widerstrebende, seinen Ernst anzuerkennen, und wurde auf deutschen Bühnen zu einem weckenden Ereignis.

Strindberg kämpft gegen die Frau, vor allem aber gegen Ibsen und Björnson, die für die Frau eingetreten waren. Die Frau wird in Strindbergs Augen zur Vernichterin des Mannes. Verfolgt fühlt er sich überdies von den vielen, die aus Unverstand und Mißgunst den Begabten hemmen. Er selbst ist ein großer Hasser, ein stolzer Verächter, verrät aber auch, wieviel Schmerz ihm sein unwiderstehlicher Drang zum Kämpfen bringt. Aber er fühlt sich als Träger einer sittlichen Sendung. Er bekennt und will nicht bloß alles Menschliche verstehen, bekennt indes im Dienste der Sittlichkeit auch seine menschlichsten Schwächen. Relativität des sittlichen Maßstabs, den Grundsatz der Eindruckskunst, gab er auf. Nur lag ihm wenig daran, einen einzelnen Bösewicht zu zeichnen. Er verneinte vielmehr in ganzen Reihen seiner Gestalten eine ihm widrige Mitwelt. So wurde er zum rechten Vorbild für alle, die den Menschen vom Ende des 19. Jahrhunderts heute verurteilen. Auch Strindbergs Verzicht auf Ibsens strenge Form dramatischer Dichtung bahnte einer Jugend, die wieder einmal Kunst von neuem anfangen wollte, den Weg ins Chaotische. Mehr noch als die Vorkämpfer des „deutschen“ Dramas war er verantwortlich für die Anarchie, die 1920 der Kritiker Bernhard Diebold im neuen Drama feststellte. „Nach Damaskus“ und noch mehr die „Jahresfestspiele“ wenden sich von aller Anerkennung des Verstandes unbedingt ab, gehen mit Willen ins kindlich Gläubige über. Aus tieferregter Zeit flüchteten bald viele zu solcher Kindschaft wie zu einem Heilum.

Auf deutsche Dramatiker wirkte Wedekind anfangs noch beträchtlicher als Strindberg ein. Sie steigerten Wedekinds Grotesken zu vollem Ernst. Zeugnis ist Walter Hasenclevers Trauerspiel „Der Sohn“ (1914). Dreht sich bei Wedekind wie bei Shaw das Verhältnis der Eltern zu ihren Kindern um, sagt vollends der Sohn dem Vater, die Tochter der Mutter unerhörte Wahrheiten höhnisch ins Gesicht, so schreitet Hasenclever weiter zu einer tragischen Überspizung des Gegensatzes von Schillers Präsidenten und Ferdinand von Walter, von Philipp und Karlos; aus dem Sohne wird tatsächlich ein Vaternörder, der befreit neuem Leben entgegenschreitet. Die Dichtungen von unverstandenen Kindern und Jünglingen bereiteten das vor, aber sie wagten nicht diesen letzten Schritt.

Der Glaube, daß die Kluft zwischen Eltern und Kindern unüberbrückbar sei, daß Alter und Jugend sich nicht verstehen können, führte wieder zurück zu dem klassischen Fall solchen Gegensatzes, zu König Friedrich Wilhelm I. und Kronprinz Friedrich. Nicht zwar Hermann Burtes „Ratte“ (1914), aber Emil

Ludwigs gleichzeitiger „Friedrich, Kronprinz von Preußen“, Paul Ernsts „Preußengeist“ (1915) und Hermann von Voettichers „Friedrich der Große“ (1917) möchten den Gegensatz im Sinn beider Parteien erfassen, den Vater ebenso wie den Sohn verstehen. Skeptischer faßte dies Verhältnis von „Vater und Sohn“ (1921) Joachim von der Goltz. Mit merkwürdigem Streben nach Gerechtigkeit führt Hans Kysers „Erziehung zur Liebe“ (1913) zwar schon wie Hasenclevers „Sohn“ den Jüngling vor, der längst der Schule entwachsen ist und trotzdem noch die Schule hüten muß. Ihm aber steht nicht nur das Musterbild eines Erziehers gegenüber, zugleich auch ein Mensch, der selbst tief ins Leben hineingeblickt hat und deshalb zuletzt begreift, auch wenn, was er aus eigenen Erfahrungen begreifen muß, ihm ein kaum erträgliches Leid auferlegt. Noch Anton Wildgans, sonst geneigter, die schroffen Gegensätze der Ausdruckskunst zu übernehmen, verbindet in „Armut“ (1914) Sohn und Tochter eng mit dem Vater. Nach dessen Tod schließt gemeinsame Trauer auch die Kluft zwischen Kindern und Mutter: nicht länger will man sich wechselseitig mißverstehen. Trostloser ist in Wildgans' „Dies irae“ (1918) das Verhältnis des Sohns zu den Eltern. Sie treiben den Schwachen, Überempfindlichen in freiwilligen Tod.

Gleich Hasenclever kennt Hanns Johst schonendes Verfahren nicht. In seinem „ekstatischen Szenarium“ mit der Überschrift „Der junge Mensch“ sind die Lehrer unverkennbar als gewollte Karikaturen gezeichnet. Sein Roman „Der Anfang“ wahrt in der Wiedergabe von Jugenderinnerungen denselben Ton. Johst liebt noch mehr als Hasenclever das Übersteigerte und gewollt Unwirkliche der Groteske Wedekinds. Er ist von vornherein näher verwandt mit Wedekinds greller Farbengebung oder vielmehr mit deren Urbild, mit Grabbe. „Der Einsame, ein Menschenuntergang“ (1917) nennt sich Johsts Versuch, seinen Liebling Grabbe dramatisch zu verlebendigen in Auftritten, die — wie im „Jungen Menschen“ — sich lose aneinanderreihen, ganz wie es bei Grabbe zuletzt zu beobachten ist. Urverwandt mit Grabbe ist Johsts Gebärde, mitten in die Verlogenheit zag und bequemer stillschweigender gesellschaftlicher Übereinkunft einen sittlich unerbittlichen Verkünder der Wahrheit zu stellen, einen Weltverächter, der in dieser Welt schon wegen solcher Ansprüche wie ein Geisteskranker behandelt wird. Johsts Spiel „Der König“ (1920) geht einen Schritt weiter. Im Mittelpunkt steht eine große und beschwingte Seele, die an dem Versuche scheitert, Unbedingtes in einer bedingten Welt durchzusetzen. Wohl klagt Johst deutlich genug die Beengten an, die das hohe sittliche Streben eines jungen Herrschers nicht verstehen und ihn stürzen. Allein er verhüllt nicht das tragische Irren seines Helden.

Gegen seine Umwelt kehrt sich ein Mensch, der aus unbedingtesten sittlichen Ansprüchen am Leben krankt und es von sich werfen will, in Paul Kornfelds fünfaktiger Tragödie „Die Verführung“. Auch Kornfeld nähert wie Wedekind seine Menschen der Karikatur. Er läßt schale Wirklichkeit und den Wunsch nach edelstem Menschentum in wechselseitiger Vernichtung aufeinanderstoßen. Welterschmerz, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von materialistischer Weltbetrachtung überwunden, wie etwas Unreifes beiseite geschoben, loht mit neuer Kraft

auf, klagt an mit der Inbrunst Karl Moors und Byrons, ist innerlich aber eng verbunden mit einer anderen, neuern Zeit und mit ihrem Lebensgefühl.

Blieben andere stehen bei Menschen, in denen unverföhnlicher Gegensatz zu Eltern oder Lehrern waltet, so enthüllte sich in Kornfelds „Verführung“ der Ankläger einer ganzen mechanisierten Welt, der wieder bloß Mensch sein und zwischen sich und seinem Gott nicht ein Gebäude alter Vorurteile errichtet wissen will. Er wurde fortan zu einer ständigen Erscheinung in der Mehrzahl der Ausdrucksdramen. In Friedrich Wolfs „Unbedingt“ (1919) ist vielleicht die höchste Steigerung solcher Menschenart erreicht. Nicht ganz so unmittelbar geht Kornfelds „Himmel und Hölle“ (1919) auf die Ziele der Ausdruckskunst los, ein Versuch, Ehebruch von neuem Standpunkt tragisch zu werten. Unerhörtes häuft sich. Keinerlei seelische Zergliederung soll die entsetzlichen Vorgänge begreiflicher machen. Aber Inbrunst des Gefühls adelt die Vorgänge und leiht noch Verbrechern die Verklärung von Märtyrern. Kornfelds entschiedene Abkehr von der Wirklichkeit (er fordert sie auch vom Schauspieler) nimmt seiner „Verführung“ (weniger dem Spiel „Himmel und Hölle“) den Eindruck eines vereinzelt seelischen Ablaufs, eines einmaligen tragischen Falls. Unbedingter noch wandten andere sich vom Einmaligen zum Allgemeingültigen. Das liegt schon in Iohsts Titel „Der junge Mensch“. Auch Hasenclever will im „Sohn“ nicht einen ungewöhnlichen Fall, sondern die notwendige Folge durchgehender Zustände zeigen, das unumgängliche Ergebnis der Unterdrückung, die von den Eltern ihren Kindern angetan wird.

In dem Streben, Typisches und nicht Ausnahmefälle vorzubringen, kennzeichnet sich ein wichtiger Zug des Ausdrucksdramas. Vom Besondern wendet sich die Dichtung zum Allgemeingültigen. Schnitzler war im „Zwischenspiel“ (1905) auf mögliche, aber ungewöhnliche Ergebnisse neuer Auffassung der Ehe und ihrer Pflichten ausgegangen. Wenn Anton Wildgans in seinem Schauspiel „Liebe“ (1916) das Verhältnis des Gatten zur Gattin erfassen will, wie es aus den Bedingungen des Lebens der Gegenwart sich gestaltet, so zielt er nicht auf eine Ausnahmeerscheinung, sondern hebt ausdrücklich hervor, daß er ein Leid vergegenwärtigt, unter dem Tausende zusammenbrechen. Ebenso zeichnet seine Tragödie „Armut“ die großen, durchgehenden, typischen Züge verschämter Armut ab. Auf Vereinfachung geht Wildgans aus, er gibt die Fülle der Farben und Striche der Eindruckskunst auf. Eher haben die Gegensätze in Wildgans' „Dies irae“ etwas von den Folgen eines besondern und nicht alltäglichen Falls.

Unter den expressionistischen Malern huldigen viele einer Technik der einfachen und starken Linie, des kräftig herausgearbeiteten und schlichten Umrisses. Der Maler Oskar Kokoschka verriet schon früh in seinen Schauspielen „Mörder Hoffnung der Frauen“ (1907) und „Der brennende Dornbusch“ (1911), die als die ersten Vorstöße expressionistischer Bühnenkunst gelten dürfen, wie er sich die Zeichnung der starken Umrisse in dichterischer Formung denkt. Schon hier beginnt das gesprochene Wort auf kürzeste Sätze oder auf Ausruf und Schrei sich zu beschränken. Hasenclever und vollends August Stramm gingen in gleicher Richtung noch weiter. Noch von anderer Seite legte Kokoschka es auf Vereinfachung an.

„Der Mann“, „die Frau“, eine Jungfrau, Mutter und Knabe, Männer und Weiber oder Krieger und Mädchen sind die handelnden und sprechenden Personen. Auf Individualisierung ist grundsätzlich verzichtet. Das Vielgestaltige, der reiche Wechsel der Eindruckskunst ist aufgegeben. Folgerichtig nahm Kofoschka dem Bühnenbild, das er selbst für seine Stücke schuf, allen Anspruch auf Vortäuschung der Wirklichkeit.

Personenverzeichnisse ohne Vor- und Zunamen gehören zu den bezeichnendsten und zugleich zu den fast allgemein gewährten Zügen des Ausdrucksdramas. Das wirkt auch bei älteren Dichtern nach. Sogar Hofmannsthals „Frau ohne Schatten“ (1919) schließt in ihrer Bühnenform sich dem Brauche an. Neueste Versuche gehen noch weiter. Johsts „König“ beschränkt das Verzeichnis der „Personae dramatis“ (diese Wendung wurde noch beliebter als in der Umgebung Hofmannsthals) auf die Worte: „Der König. Menschen und Leute.“

Der Verzicht auf Eigennamen im Drama ist eine der kenntlichsten Wendungen gegen die einläßliche psychologische Menschendarstellung der Eindruckskunst. Gegen den zeitlich und örtlich bedingten, gegen den Menschen, der durch eine eigentümliche Veranlagung und Umgebung zu ganz besondern Trieben, Wünschen, Handlungen geführt wird, soll in freierer und minder beschränkter Haltung, reiner zugleich und allgemeiner die menschliche Seele ausgespielt werden. Verschwindet so die Fülle der Einzelstriche zergliedernder Seelenererschließung, so drückt sich das seelische Leid desto machtvoller aus. Inbrunst tritt an die Stelle einer emsigen, fast tüftelnden Selbstergründung. Schier eintönig wirkt der dauernde, in Wiederholungen sich abspielende Ausbruch eines ekstatischen Gefühls.

Georg Kaiser, der Vielgestaltige, schien freilich noch die alten Wege vorzuziehen. Seine „Versuchung“ (1917) straft ibsenisch eine Sucherin nach neuer Sittlichkeit, enthüllt das vernichtende Schicksal eines Weibes, das die Ehe, zunächst die eigene, heben will und sich dabei unrettbar in Schlingen verstrickt. Pastor Rosmer, ins Weibliche übertragen. Das Stück wäre eine folgerichtig und Schritt für Schritt entwickelte Seelenstudie, wenn nicht der entscheidende Vorgang und seine unmittelbare Veranlassung zwischen den Aufzügen läge. Kein reiner Eindruckskünstler hätte der Bühne das Werden dieses Vorganges vorenthalten. Der Milliardär von Kaisers „Koralle“ (1917) ist weit mehr eine durchgeführte Seelenstudie. Neu ist an der „Koralle“ der Verzicht auf seelische Zergliederung der Liebe. Das ist ja ein grundlegender Unterschied zwischen dieser neuen und der älteren Tragik nicht bloß Hauptmanns, auch Hebbels und Ibsens, selbst Wedekinds und Strindbergs. Schon Reinhard Sorge, Hasenclever, ja Wildgans schoben Liebe zum Weib, zuweilen das Weib überhaupt in den Hintergrund. Die Frau erlebt mit, sie hilft aufopferungslustig in Augenblicken schwerer sittlicher Entscheidung, aber sie ist nicht länger kraft der Leidenschaft, die sie im Manne wachruft, sein Schicksal. Tragische Gegensätze zwischen Mann und Weib gewinnen ganz neue Form. Die Herrschaft der Libido ist gebrochen.

In Friedrich Sebrechts „David“ (1918), der nicht wie Reinhard Sorges gleichnamiges Drama das ganze Leben des biblischen Königs, sondern nur seine

Liebe zu Bathseba darstellt, ringt wie in Hauptmanns Drama „Kaiser Karls Geisel“ eine große Herrschernatur um eines Weibes willen. Den Kaiser Hauptmanns quält minder das Gewissen als die Unfähigkeit, eine Mädchenseele zu begreifen, die ihn lockt. Bei Sebrect ist für David an Bathseba nichts, was seelische Rätsel aufgäbe. Dafür steht die Gewissensfrage im Vordergrund.

Sorges „König David“ (1916) entwickelt das Werden eines Menschen, der seinen Weg zu Gott sucht und ihn findet. Das Ringen mit den Aufgaben einer Sendung leitet Sorges biblisches, an biblische Sprache und an die Psalmen unmittelbar angelehntes Werk in das Gebiet von Dramen, die das einzelne Erlebnis, und griffe es noch so tief hinein in die Seele des Erlebers, zurücktreten lassen hinter die letzten und höchsten Fragen des Verhältnisses von Mensch und Welt. Weil Richard Beer-Hofmanns biblisches Stück „Jakobs Traum“ (1918) gleichfalls zu solchem Schritt ansetzt, gehört es mehr der neuen als der alten Kunst an, mag auch Beer-Hofmanns „Graf von Charolais“ (1904) einst dem Drama des jungen Hofmannsthal Gefolgschaft geleistet haben. Hermann Burtes „Simson“ (1917) hat Auftritte voll glühender, brünstiger Sinnlichkeit. Doch kaum benötigt es des Vergleichs mit Wedekinds gleichnamigem Werk, soll erkannt werden, daß Burt nicht den Mann, der krankt an heißem Begehren nach dem Weib, um solcher seelischen Aufwühlung willen gestaltet, sondern den inneren Kampf zwischen dem unbändigen sinnlichen Durst eines Kraftmenschen und seinem Verlangen nach Gott darstellt. Mit kräftigen, an rechter Stelle einsetzenden Steigerungen geht es empor zu Augenblicken starker Wirkung und zuletzt zu einer Tat der Selbstüberwindung, die aus endlich erkämpftem Gottesbewußtsein erwächst. Neben diesem „Simson“ behält Diezschmidts Tragödie „Jerusalajims Königin“ (1919) die Züge eines Abbilds krankhafter Entartung des Gefühls und der Geschlechtstriebe. Diezschmidts „Kleine Sklavin“ (1918) kann in der einläßlichen Enthüllung des Treibens der Mädchenhändlerinnen vollends wie frühnaturalistische Versuche wirken.

Nicht auf biblischem Boden möchte Otto Zarek das Werden eines Fürsten dramatisch versinnlichen. Aber sein „Kaiser Karl V.“ (1918) ist mit Sorges „David“ verwandt in dem Bedürfnis, einen Suchenden zu ergründen, der den Sinn seines Lebens begreifen will. Zielsicherer ist Sorges David. Sprache und Bau des Spiels, vollends die Stimmungen einzelner Auftritte erweisen in Zarek einen aus dem Gefolge Arnims.

Sittliches Ringen nach einer Weltanschauung ist zum Rückgrat einer Tragödie gemacht in Max Pulvers Schauspiel „Alexander der Große“ (1917). Eine Frage, die der jüngsten Dichtung besonders wichtig ist, trägt das Stück: Wer ist größer, der Held oder der Heilige? Von Stufe zu Stufe steigt Alexander empor, getragen von dem Willen, sein wahres Ziel zu erfahren und zu erreichen. Das Geschichtliche des Gegenstandes ist gänzlich aufgelöst in diesen sittlichen Vorgang. Pulver traut dem Miterleber gleich starkes Interesse für eine Frage der Sittlichkeit zu wie der Dichter des „Standhaften Prinzen“. Calderon erbaute lange vor Kants kategorischem Imperativ und vor Schillers Versuchen, Kants sittliches Gebot zur Richtlinie seiner Tragik zu machen, ein

ganzes Stück auf dem Gedanken unbedingter Pflichterfüllung. Pulvers „Robert der Teufel“ kommt einer religiös-sittlichen Dramatik noch näher. Aus dem Umkreis der Sage von Merlin, die von Pulver auch in epischer Form gestaltet wurde, also abermals aus mittelalterlicher sagen- und märchenhafter Überlieferung ist „Igerne Schuld“ (1918) geholt. Ein seelischer Widerstreit, ein Weib, das wie Alkmene getäuscht wird, eine Gefühlsverwirrung, wie Kleist sie in seiner Alkmene enthüllt. Doch Pulver möchte die sittliche Entscheidung, vor die sich Igerne wie Alkmene gestellt sieht, weiter verfolgen als Kleist. Freilich schiebt er die Lösung des Widerstreits so weit ans Ende, daß sie wie eine Schlußarabeske wirken kann. Pulvers tragische Dichtungen streben nach der strengen Geschlossenheit des klassischen Jambendramas. Nicht länger stand der Forderung strenger Baukunst, aber auch scharfer Zuspitzung eines sittlich gedachten tragischen Gegenstandes das Bedürfnis nach seelischer Ergründung im Wege. Wichtigste Stütze wurde den neuen Erfüllern klassischer Stilabsichten die Rückkehr zu idealistischer Weltanschauung. Aber Pulver drang nicht durch, so wenig wie des frühgefallenen Heinrich Schnabel Tragödie „Die Wiederkehr“ (1912). Ein Vorwurf, der auch im Gewande der Gegenwart spielen könnte, ist in die Wikingerzeit versetzt. Die Gestaltung ist streng antik: sechsfüßige Jamben und Chorverse. Analytische Technik gestattet, den Bühnenvorgang eng zusammenzudrängen. In einfachen Zügen stellt sich das Verhältnis des Mannes zu dem Weibe dar, das er einst verlassen hat, zu der Tochter, die dem unbekannten Vater liebend entgegenkommt, zu dem Sohne, der rücksichtslos sein Erbrecht gegen den Vater durchsetzt. Schnabel gibt es auf, tief hineinzuleuchten in die Seele eines Mannes, der vergeblich ein neues Glück sucht, wo er Liebe einst von sich gewiesen hatte, einer Frau, die nur noch Haß gegen den Einsigeliebten kennt, eines Jünglings, der reuelos auf Kosten von Vater und Mutter nur seinen Vorteil in Anspruch nimmt. Bloß die schlichten Linien bleiben bestehen.

Die große Mehrheit der Ausdrucksdichter wählte eine minder ausgeglichene, vor allem eine knappere und jäherbewegte Gestalt des Bühnenspiels und blieb dadurch dem Barock der Richtung Grabbes verwandter. Neue Seiten gewann dem Formwillen der grotesken Richtung auch Ernst Barlachs „Armer Vetter“ (1918) ab, ein Blutsverwandter von Büchners „Woyzeß“ und des Helden von Kornfelds „Verführung“. In Barlachs Händen wird das freie Auf und Ab des Gangs „deutscher“ Dramen zu einem rätselvoll dunkeln, geheimnisvollen Weben. Ins Unwirkliche dumpfer Balladenstimmung wendet sich das, noch wenn es vom Alltag ausgeht. Symbolik tut sich auf. Die Anlagestimmung des Expressionismus steht im Hintergrund; Gottsuchertum und in ihm die Zuversicht auf eine bessere Zukunft waltet. Tragikomik setzt sich in Barlachs Stücken stärker und stärker durch. Wichtiger aber als dem Expressionismus ist ihm und besser glückt ihm das Gestalten von Menschen, und wären sie drastische Karikaturen. Hermann Essig blieb dem Frühnaturalismus von Anfang an sehr nahe. Sein Drama „Ihr stilles Glück“ (1912) versetzt in die Stidluft, die dem Frühnaturalismus lieb war. Menschliche Gemeinheit macht sich breit und zersört wie in Hauptmanns Erstling etwas Reines und Edles, das in diesem Sumpf hatte aufwachsen können.

Auch Essig neigt dazu, in andern Stücken nach sorgfamer Nachzeichnung unerquicklicher Zustände zuletzt sich selbst und seine Menschen ins Phantastische zu steigern und Gesichte als Gebilde des Wahns erstehen zu lassen. Strindberg und Karl Hauptmann lieben solche Mischung von Wirklichem und Unwirklichem. Wilhelm Speyers „Revolutionär“ (1919) entwickelt, immer noch als Seelendeutung, das Auf und Ab in einem jungen Russen, der zwischen Umstürzlertum und weicher Sehnsucht nach stillem, gefestigtem Leben, aber auch zwischen Stilllichem und Westlichem hin- und herschwankt. Speyer läßt mitten in einer Umwelt, die der Wirklichkeit nahebleibt, Wahngestalten einem Zieferregten erscheinen und mit ihm Worte tauschen. Dostojewski mag dem jungen Deutschen Einblicke in die russische Seele eröffnet haben, ebenso wie dem Deutschböhmen Ernst Weiß für die Tragödie „Tanja“ (1919), die zielsicherer als der „Revolutionär“ auf den Sieg der Güte über die bösen Mächte des Innern zusteuert, im Sinn Dostojewskis wie der Ausdruckskunst. Auf russischen Boden verlegt auch Julius Maria Becker sein Bekenntnisdrama „Das letzte Gericht“ (1919).

Wahrt Tragik dergestalt den Beisatz des Grotesken, so nutzt die Komödie selbstverständlich das Groteske. Kofoschkas „Hiob“ (1917) ist phantastisch wie ein Traum E. T. A. Hoffmanns. Er geht ohne Scheu hinaus über die Grenze des Darstellbaren, muß daher auf der Bühne manches unerfüllt lassen, was von der Phantasie des Lesers leicht vorgestellt wird. Das Verhältnis von Mann und Weib wird zu einer Übertrumpfung Strindbergs gesteigert.

Kofoschka ist kühner und unrealistischer als Karl Sternheim, dessen Lustspiele mit groteskem Einschub den Weg zur Bühne rasch fanden, weil sie der Wirklichkeit nahebleiben. Stofflich sind sie gleich Sternheims Novellen Satire gegen den Philister, wie sie der Romantiker lieb war, wie sie indes auch in Kogebues „Kleinstädtern“ sich findet. Sie decken in dem Deutschen der Gegenwart Schwächen auf, die bisher dramatisch kaum zur Erfassung gekommen waren. Der deutsche Philister lernte in der langen Friedenszeit manche neue Gewohnheit hinzu. Er sah nach 1900 ganz anders aus als ein halbes oder gar ein ganzes Jahrhundert früher. Soweit Sternheims Komödien dem wohlhabenden Mittelstand übel mitspielen, übertreffen sie an ironischer Schärfe ältere Versuche, die Zeit einer Verherrlichung des Bürgertums als vergangen zu erweisen. Aber die Gegenpartei, die den Philister ängstigt, ist ebenso ins Komische gewendet. Neu ist vor allem die Sprachgebung, ist der Rhythmus des Vorgangs, das Fähe und Abgebrochene der Worte und Gebärden, ist die Technik des Weglassens. In Ausrufen reden schon Sternheims Menschen miteinander. Sternheims unmittelbare Nachfolger laufen Gefahr, in seinen Stoffen und in seiner Verhöhnung des Philisters steckenzubleiben, ja an die Stelle seiner bewegten Grotesken Mitteldinge von gewollter Übertreibung und zahmer Ruhrdramatik zu bringen.

Auch Sternheims Groteske hat etwas von der Bewegtheit des Barocks. Wohl als erster hatte Karl Schönherr seine Zuschauer an die starken seelischen Spannungen des Barocks gewöhnt. Es ist kein Zufall, daß sein geschichtliches Trauerspiel „Glaube und Heimat“ (1910) stofflich aufs engste verwandt ist den

Romanen Enrica von Handels, der barocken Versinnlicherin der Barockzeit. Über die Mittel der Bühne verfügt der Tiroler Schönherr mit voller Sicherheit. Er hält den seelischen Anteil des miterlebenden Zuschauers dauernd wach. Er läßt keinen Raum frei für Augenblicke der Ruhe oder gar für tote Stellen. Die seelische Spannung seiner Gestalten erwirkt dauernde Spannung im Zuschauer. Ihre Wucht, ihre Leidenschaftlichkeit überwältigt. Zugleich kennt Schönherr die Mittel, den Zuschauer ständig vor drohenden Entscheidungen zittern zu lassen und auch in diesem äußerlichen Sinne zu spannen, so gut wie Sudermann. Sein „Weibsteußer“ (1915) bezeugt es. Unterschied besteht gleichwohl zwischen Sudermann und Schönherr. Sudermann legt die Spannung in den Vorgang, Schönherr auch in die Menschen, die in den Vorgang verwickelt sind. Sudermann läßt abgeschliffene Gesellschaftsnaturen, die gewohnt sind, ihr Inneres zu verbergen, kommenden Unheil bange abwarten und vor notwendigen Entscheidungen angstvoll zittern. Bei Schönherr sind die Menschen, die ein unaufhaltsames Unglück herankommen sehen, selbst von jäher Entschlußfähigkeit, von wühlender und bohrender Kraft erfüllt. Sie sind Naturen, in denen es glüht, ihr inneres Erleben hat den stürmischen Rhythmus des Barocks. Das rückt Schönherr weit ab vom Naturalismus und von dem größten Teil der Eindruckskunst.

Georg Kaiser, dessen Schaffen innerhalb seiner rasch aufeinanderfolgenden Dramen so grundverschiedene Richtungen einschlug, daß es schwer oder gar nicht auf eine einheitliche Formel sich bringen ließ, blieb sich in einem getreu: in der Neigung zu einer Technik, die es ermöglicht, die Spannung schier ins Endlose weiterzuziehen. Die „Bürger von Calais“ (1914) setzen ungeduldiger und immer ungeduldigerer Erwartung am Ende des dritten und letzten Aufzugs ein Ziel. Ähnlich weckt in Kaisers „Versuchung“ der entscheidende Vorfall, der zwischen den zweiten und dritten Aufzug verlegt ist und sich nur langsam enthüllt, eine kündig hinausgezogene Spannung. Kaisers „Koralle“ kommt mit ihren Überraschungen und hinausgezögerten Entscheidungen dem Filmdrama noch näher. Zu Beginn des ersten Aufzugs von „Gas“ (1918), einer Art Fortsetzung der „Koralle“, wird angekündigt, daß einer Fabrik von größtem Umfang eine Explosion drohe. Am Ende des Aufzugs erfolgt sie vor den Augen des Zuschauers und vernichtet das ganze große Werk. Kann Wortdrama noch erfolgreicher der Spannungskunst des Films ihre Wirkungen absehen? Es fragt sich, ob Kaisers Menschen durchaus die starke innere Spannung in sich tragen, die den Menschen Schönherrs eigen ist. Für viele trifft es zu, ebenso wie für die Menschen der Hasenclever, Kokoßka, Kornfeld und ihrer Nachbarn. Allerdings unterscheiden sich die Geschöpfe dieser Dichter auch an wichtiger Stelle von den Menschen Schönherrs, die nur eine Vorstufe jüngsten Menschentums im Drama bedeuten. Ganz anders prägt sich geistiges Wollen in den Menschen der Expressionisten aus, es ist ekstatischem Entrücktsein, es ist der Verzücung naheverwandt.

Wie im Barockroman der Handel-Mazzetti folgte der unmetaphysischen Haltung der Eindruckskunst auch hier das Wiedererwachen metaphysischen Bedürfnisses; es leitete weiter zu einer Kunst, die den Ansprüchen des freigestal-

tenden Geistes Ausdruck lieb. Ein fast religiöses Bekenntertum erfüllt schon Wildgans. Das Ausland diente auch diesmal als Stütze. Paul Claudel gilt diesen Bekennern als Führer in die Gefilde religiös-geistiger Ansprüche und ihrer dramatischen Versinnlichung. Er ist Katholik wie die Handel-Mazzetti.

In den Werken des Franzosen Claudel, der lange im Ausland und auch in Deutschland lebte, fühlen seine Landsleute etwas Unfranzösisches. Vor allem in seiner Sprachgebung, die auf die genauen Umrisse romanischer Wortkunst verzichtet. Die drei Dramen Claudels, die von Jakob Hegner als „Verkündigung“, „Goldhaupt“ und „Der Ruhetag“ (1913—16) verdeutscht wurden, atmen Freude an märtyrerhafter Hingabe des Lebens und seiner Genüsse. Es ist die Stimmung katholischen Barocks: erschreckende Gesichte qualvoller Selbstaufopferung, verklärt durch die Wunder christlicher Liebe. Der Kaiser des „Ruhetags“ hat sich geopfert, um sein Volk zu retten. Seinem Volk bringt er aus der Unterwelt und ihren Schrecken seelische Läuterung, er selbst aber kehrt zurück mit dem glattgeschwollenen Gesicht eines Ausfägigen: die Nase ist weggefressen, an Stelle der Augen sind nur blutende Löcher. Auch Hauptmann führte in seinem armen Heinrich das Schreckbild eines Ausfägigen auf die Bühne. Aber dieser Kranke wird wieder gesund, ihm wird leben von neuem zum Zweck des Lebens. Durch die Genesung findet er den Weg zurück zu seinem Gott. Für Claudel ist Ausfag selbst Erlösung, ist Gewähr für Befreiung der Seele von aller Zischucht, eröffnet er unmittelbar den Weg zu Gott. Es bedarf nicht einer Wiedergeburt zu neuem lebensfrohem Leben.

Die Steigerung ins Ekstatische legt den Dramatikern eine Gestalt der Wortkunst nahe, die wesentlich neu und für das Formgefühl der Expressionisten bezeichnend ist. Gebundene und ungebundene Rede im Drama miteinander wechseln zu lassen, galt seit langem als Zeichen einer Anlehnung an Shakespeares Kunst, auch noch bei Eulenberg. Doch der Wechsel gebundener und ungebundener Rede, wie er in Reinhard Sorges „Bettler“ von 1912, in Hasenclevers „Sohn“ von 1914, in Wildgans' Dramen seit 1914 besteht, kann nicht auf Shakespeare zurückgeführt werden. Es ist sehr schwer, das Gesetz ausfindig zu machen, nach dem bei Shakespeare der Wechsel der Rede sich vollzieht. Die neuen Dramen wenden sich zumeist vom ungebundenen zum rhythmisch gebundenen Wort überall da, wo es aus der bedrückenden Welt des Alltags hinaufgeht zu einer Selbstbesinnung des Menschen, die das Kleinliche des Alltags überwindet und die Dinge im Sinn der Ewigkeit faßt. Der Ton steigt empor ins Lyrische, wie der Gehalt sich emporhebt. Gern bleibt diese Steigerung dem Selbstgespräch vorbehalten. Doch sie erscheint auch im Zwiegespräch, vorausgesetzt, daß zwei Menschen die Höhe seelischer Ekstase erreicht haben, der ein solcher Ausdruck dient. Vereinzelt nur erklingen Verse noch an Stellen, die zwar auch etwas Gesteigertes haben, eine bewegtere Stimmung atmen, aber nicht von seelischem Aufschwung durchglüht sind.

Die Übergänge vom Alltag zur Ekstase rücken vermöge ihrer rhythmischen Eigenheiten alle diese Dramen weiter von der Wirklichkeit weg, als wenn sie von vornherein in Versen geschrieben wären. Dramen in Versen waren auch

der Eindruckskunst etwas Selbstverständliches. Freilich griff sie nicht häufig in Gegenwartstücken zum Vers. Dagegen läßt Ausdruckskunst aus der Prosa der nächsten Gegenwart übergehen in die Verse einer höhern durchgeistigten Welt. Das ist, wie wenn Menschen im Gewande von heute unversehens in eine olympisch-griechische Welt träten. Der grelle Gegensatz versetzt ins Unwirkliche, mag auch im einzelnen Fall der Übergang sich allmählich anbahnen und der Gegensatz dadurch abgeschwächt werden. Ganz anders rechtfertigte Gerhart Hauptmann in „Hannele“ mitten zwischen Alltagsprosa den Vers. Er erscheint nur, wenn Hannele träumt. Das darf sich rationalistisch auf Wirklichkeit berufen.

Ein dauernder Wechsel im Abstand von Bühne und Wirklichkeit herrscht als grundsätzlicher Rhythmus bereits in Sorges „Bettler“. Welche Bedeutung für das Drama des Expressionismus dieser dauernde Wechsel in der Stellung zur Wirklichkeit hatte, bewährte Hasenclevers „Sohn“, bewährte besonders die Dramenreihe „Armut“, „Liebe“ und „Dies irae“ von Wildgans.

Dagegen gibt Hasenclever in den „Menschen“ (1918) die volle Stärke der Gegensätze zwischen Wirklichkeit und Gesichtartigem auf, die bei Sorge besteht. Wenn er auch Übersinnliches nicht ausschaltet und neben Wirklichkeitstreueres hinsetzt, so sucht er doch einheitlicheren, durchweg gesteigerten Ton. Je mehr sich seit Sorges „Bettler“ die Bühne von der Wirklichkeit entfernte, desto geringer mußten diese Gegensätze werden. Sie blieben dennoch Kennzeichen expressivistischer Dramatik. Neue Möglichkeiten wurden gesucht. Man bewegte sich zwischen gelegentlicher Einfügung gespenstischer Gestalten etwa so, wie das bei Strindberg, Karl Hauptmann, Essig oder Speyer zu beobachten ist, und einer Stilisierung des Gegenstandes, wie Friedrich Wolf in dem Spiel „Das bist du“ (1919) sie schuf.

Siegreich kämpften in gemeinsamer Arbeit die Dichtung und die bildende Kunst des Expressionismus nach Kokoschkas Vorgang gegen die immer noch beträchtlichen Überbleibsel umständlicher Bühnenausstattung der naturalistischen Zeit. Der Wechsel in der Stellung zur Wirklichkeit ist auf der Bühne naturgemäß leichter durchzuführen und auch leichter begreiflich zu machen, wenn die Auftritte, die der Wirklichkeit näher bleiben, nicht mit den Täuschungsmitteln des Naturalismus dargestellt werden. Der Weg, der seit Sorges „Bettler“ von deutschen Dramatikern beschritten wurde, leitete hin zur Erfüllung solcher Absicht.

Ein Formwille, der von der Wirklichkeit abgeht, darf auf der Bühne ohne Bedenken raschen Wechsel des Schauplatzes durchführen. Tatsächlich ist im Gegensatz zum naturalistischen Bühnenstück, das am liebsten bloß vier Aufzüge und in diesen Aufzügen möglichst wenig verschiedene Schauplätze brachte, das Drama des Expressionismus bereit, eine locker verbundene Reihe von Bildern mit stetem Ortswechsel vorzuführen. So hatte es einst Goethes „Götz“ und Urfaust, dann der Stürmer und Dränger Lenz gemacht, dabei den Umfang des einzelnen Auftritts immer enger eingeschränkt. Grabbe und noch unbedingter Büchner trieben das weiter. Strindberg und Wedekind nahmen es gelegentlich auf. Nun verzichteten Barlach, Reinhard Goering (in „Der Erste“ von 1918), Rolf Landner

in der Abfolge einer größern Anzahl von Auftritten mehr oder minder auf Geschlossenheit von Ort oder Zeit. Andere lassen Ort und Zeit ins Ungemessene verfließen. Georg Kaiser macht es anders. Er bleibt gern stehen bei den wenigen Aufzügen und bei den noch minder zahlreichen Bühnenräumen der Eindruckskunst. Er kommt auch hier dem Bedürfnis der Bühne von gestern entgegen. Kaiser baut strenggeschlossene Handlung auf, während das expressionistische Drama ähnlich wie das naturalistische die feste Baukunst des Klassizismus gern meidet. Das naturalistische Drama setzt freilich nur langsam Schritt vor Schritt, das Ausdrucksdrama eilt mit großen Sprüngen vorwärts. Hingegen fehlt beiden, und abermals im Gegensatz zu Kaiser, oft der vereinheitlichende Konflikt. Nur vereinzelt zeigt sich bei andern ein bewußtes Fortschreiten zu strenggeschlossener Gestalt des Dramas. Bei der Uraufführung von Johsts „König“ überraschte es, in wie ungebrochener Linie das Stück ohne Abschweifung und zielgewiß zu tragischem Ausgang emporsteigt.

Die ekstatischen Dichter, die dramatischen Verkünder des Mitleids und der Selbstaufopferung erfüllen den Wunsch, den der Neuklassizismus gehegt hatte: sie verlassen den Boden eines sittlichen Relativismus. Von Pulver und Schenkel bis zu Kokoscha und weiter bis zu Friedrich Wolf herrscht gleiches Bedürfnis, für das Gute und gegen das Böse zu kämpfen. Einig sind diese deutschen Dichter mit Claudel; aber auch zu dem Schöpfer von „Nach Damaskus“, zu Strindberg, ist von ihnen der Weg nicht weit. Nießches Übermenschentum ist solchem Lebensgefühl fremd. Nießche hatte dem Mitleid Krieg angesagt. Die Sittlichkeit des opferbereiten Mitgefühls, die nun von der Bühne den Übermenschen der Renaissance verdrängte, kann weit eher der Stimmung gerecht werden, mit der einst der Frühnaturalismus das Elend der Besitzlosen vorgeführt hatte. Das Bild des berufenen Versöhners oder auch der berufenen Versöhnerin zu zeichnen, wurde das wichtigste Ziel wie aller neuen Dichtung so auch des neuen Dramas, das Ziel, an dem sich die meisten Versuche neuer Bühnenkunst zusammenfanden, mochten sie auch sonst stark voneinander abweichen. Ein Mensch erkennt unversehens, wie wenig er bisher den Pflichten gerecht geworden ist, die er gegen seine Mitmenschen hat. Er wird sie künftig erfüllen.

Der Mitleidige, der den Unglücklichen Trost und Erlösung bringen will, ist die Gestalt des Ausdrucksdramas, in der die Dichter sich selbst erleben und ihr Ringen erklären. Ein wiedergeborener heiliger Franziskus, ein neuer Heiland, will er Menschen, die um ihr Menschentum und dessen Rechte gekommen sind, wieder zu Menschen machen. Er ist eine Steigerung der Gestalt, die in Kornfelds „Verführung“ gegen eine mechanisierte und entgeistete Welt den Kampf aufnimmt. Zum Geist möchte sie die Menschen wieder emporführen, heraus aus den engen Banden ihres Daseins. Dieser Erlöser ist zugleich Träger des neuen Rousseauismus und des Wunsches, zurückzukehren in eine Natur, die dem Menschen ein freieres und innerlich reicheres Leben gestattet. Er stößt — schon in Kaisers „Gas“ — auf Hemmnisse nicht bloß bei den Unterdrückten, auch bei den Unterdrückten. Der Umstürzler ist von zu hohen geistigen Ansprüchen erfüllt, als daß ihn die Menge verstünde. Ihm kann widerfahren, daß

er nur zerstört, nicht neu aufbaut. Tragisches Leid ist ihm gesichert. Auch tragisches Untergehen.

Die Heilsbotschaft vom aufopferungsfrohen Mitleid hinderte zur Zeit der Anfänge der Ausdruckskunst nicht, mit Nießsche das Recht der Persönlichkeit ohne Einschränkung in Anspruch zu nehmen, und wäre es auf Kosten des Lebens der nächsten Verwandten. Hasenclevers „Sohn“ bezeugt das, aber auch Reinhard Sorges „Bettler“. Dort tötet der Sohn den Vater nicht mit der Waffe, aber er ist unmittelbar Ursache an des Vaters Tod. Hier steigt ein Mensch, der zum Vater- und Muttermörder geworden ist, unentwegt den steilen Pfad seines Künstlerberufs empor.

Wie wenig Hasenclever indes geneigt ist, dem Übermenschlichen Gewalt zu leihen über die Vielzuvielen, erhärtet seine „Antigone“ (1917). Viel weiter als Werfels „Troerinnen“ (1914) von Euripides entfernt Hasenclever sich von Sophokles. Antigones Wort, sie sei nicht berufen mitzuhassen, sondern mitzulieben, steigert sich zu einem ekstatischen Aufruf für versöhnende Liebe. Hofmannsthal hatte Sophokles in ganz anderm Sinn umgeprägt. Seine Elektra bohrt sich in ihr eigenes Leid und steigert sich zu unverkennbarer seelischer Erkrankung durch die Zwangsvorstellungen ihres Hasses gegen die Mutter, die ihr den Vater getötet hat. Hasenclevers Antigone vergift ihr eigenes Leid; selbst die Pflicht, die nach der Überlieferung an ihrem toten und unbestatteten Bruder zu erfüllen ist, tritt für sie zurück neben dem erwachenden Mitgefühl für die Geknechteten. In den „Troerinnen“ des Führers der Mitleidlyrik Werfel ist Hekuba nur Trägerin der Züge, die ihr schon Euripides gegeben hatte. Diese Züge steigern sich im Sinn eines Leidens, das allen Menschen zugänglich bleibt und in seiner Größe dem ungeheuern Erlebnis entspricht. So wenig wie Hasenclever wollte Werfel eine seltsame seelische Erscheinung der Art von Hofmannsthals Elektra dramatisch gestalten. Dafür läßt er aus den Geschehnissen der Klagedichtung des Euripides seine versöhnende Weltanschauung emporsteigen und leistet wie Hasenclever in „Antigone“ ein Bekenntnis gegen den Krieg. Hasenclever stand schon unter dem Eindruck des Weltkriegs, Werfels „Troerinnen“ wurden unmittelbar vor Kriegsausbruch veröffentlicht, Vorläuferinnen seiner lyrischen Kriegsdichtungen, die gegen allen Krieg auf die Seite der Weltversöhnung treten. Bald konnte im Spiegel der „Troerinnen“ die Zeit des Weltkriegs etwas von ihrem eigenen Leid und ihren eignen Ängsten erkennen.

Gering ist die Zahl der Bühnenversuche, die seit 1914 zur Heldentat aufriefen. So griff Schönherr für sein Tiroler Kampffspiel „Volk in Not“ (1916) zu den Erinnerungen an 1809 und an Andreas Hofer. In Hans Frands Drama „Freie Knechte“ (1918) hält noch nicht das Recht der Mutter, die den Gewalten des Kriegs verzweifelte Anklage entgegenstellt, dem Recht des Vaters, der für Heiligkeit des Opfers eintritt, das Gleichgewicht. Verwandter mit Hasenclevers Anschauung ist des Wieners Stefan Zweig „Jeremias“ (1917). Ein Eindruckskünstler aus der Umwelt Hofmannsthals läßt in biblischen Vorgängen sich Stimmungen und Entschlüsse, Berausung und Ernüchterung spiegeln, wie er sie im Krieg ringsum erblicken konnte. Täte dramatische Be-

wegtheit, ekstatische Ausbrüche, vor allem unzweideutiges Bekennen scheiden dieses jüngste Werk Zweigs von der Eindruckskunst seiner älteren Leistungen.

Gerhart Hauptmann hatte kurz vor dem Weltkrieg für die Feier der großen Erinnerungen von 1813 nur die Form eines romantisch-ironischen Puppenspiels gefunden. Die Nachgeschichte der Befreiungskriege, die Verkümmern, die an die Stelle ersehnter großer Möglichkeiten getreten war, verdarb ihm die Freude an einer ruhmvollen Vergangenheit. Müdes Zweifeln gewahrt auch das Kleinliche, das jedem mächtigen geschichtlichen Vorgang beigegeben ist. Es entspricht dem Lebensgefühl der Impressionisten und ihres Relativismus, noch am Edelsten die Rehrseite übergenau zu sehen. Gerade die Feinsinnigsten aus der Zeit der Eindruckskunst kommen durch solche enttäuschenden Einblicke um alle starken Gefühle. So steht Hauptmanns Festspiel für 1913 den spätern dramatischen Bekenntnissen gegen den Krieg in der Sache nicht fern, in der menschlichen Haltung ist es ihnen entgegengesetzt. Hauptmann lächelt ironisch, die Neuen kämpfen ekstatisch. Gemeinsam aber ist ihm und ihnen, vom Kampf der Heere weg- und zum Kampf der Geister aufzurufen, nicht im Krieg, sondern in friedlicher Geistesart das wahre Ziel zu suchen. Ganze Versfolgen des Festspiels können heute Wort für Wort wie Kundgebung eines Ausdrucksdichters wirken.

Karl Hauptmann sah vor dem Weltkrieg in seinem „Ledeum“ das Groteske unentwegter Wortemacher des Krieges und malte warnende Bilder, die prophetisch die Folgen eines möglichen Weltkriegs versinnlichen. So kam er jüngster Dichtung schon näher; noch näher freilich, trotzdem er den Blickpunkt änderte, in einzelnen seiner dramatischen Skizzen „Aus dem großen Kriege“.

Auf dem weitesten Umweg gelangte zu der Stelle, an der die Dichtung des Expressionismus sich befindet, Frig von Unruh. Seine „Offiziere“ von 1912 stehen in der zweifelsüchtigen Zeit der Frage „Sena oder Sedan?“ ganz vereinzelt da. Die Frische und Herbrheit des Kunst- und des Vaterlandsgefühls Heinrich von Kleists erwachte in ihnen zu neuem Leben. Ein Offizier stellte die Sehnsucht nach befreienden Taten, von der mitten im eintönigen Garnisonleben seine Standesgenossen erfüllt sind, auf die Bühne. Er verriet, wie heiß es sie verlangte nach dem bittersten Ernst eines Berufs, der in Friedenszeiten nur Vorbereitung und ungeduldiges, auch herabstimmendes Warten zuläßt. Allein ahnungsvoll und sein späteres Verhalten vorwegnehmend warf Unruh schon hier die Frage nach der Grenze militärischer Pflichterfüllung auf. In wesentlichem Gegensatz zu Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“ trat er auf die Seite des Kühnen, der auf eigene Hand gegen den Befehl seines Vorgesetzten den Kampf aufnimmt. Dem todwunden Sieger wird zuletzt ausdrücklich das Recht seines Handelns bestätigt. Da kündigt sich schon der Einspruch an, den fortan Unruh gegen starre Satzungen erheben sollte. Unruh erlebte zugleich, als er die „Offiziere“ schuf, auch schon die hochgemute Stimmung des Weltkriegsbeginns vorweg und ebenso das Entnervende und Zermürbende neuerer Form der Kriegsführung.

Noch tiefer in Kleists Umwelt drang Unruhs „Louis Ferdinand Prinz von Preußen“ (1914). Immer noch vor dem Weltkrieg entstanden und veröffentlicht,

brachte das vielgestaltige und innerlich wie äußerlich reichbewegte Stück notwendigerweise Menschen von loöderem Vaterlandsgefühl und geringerer Ziel-sicherheit als Unruhs Erstling, aber auch als Kleist. Sogar ein scheinbar Be-
rufener kann nur Großes wollen, wagt aber nicht, die Fessel der Pflicht zu lösen. So zerbricht er, wenn er Napoleon von Angesicht erblickt, der, durch Überlieferung nicht gebunden, Großes nicht nur erwägt, auch leistet. Louis Ferdinands Ende vernichtet nur Vielversprechendes und wird zum Sinnbild des tiefen Sturzes eines Staats und einer Gesellschaft, die längst dem Untergang entgegenwanken. Für die mächtigen seelischen Spannungen des neuesten Barockgefühls blieb in Louis Ferdinands Brust Raum genug.

Noch unbedingter ins Barockhafte ging Unruhs dritte große Kriegsdichtung über, die dem Weltkrieg unmittelbar entstammt, niedergeschrieben in Augenblicken der Rast zwischen Kämpfen, im Sattel oder im Unterstand. „Ein Geschlecht“ (1918) ist ein Werk der Ausdruckskunst nicht bloß wegen seiner Neigung zu barockem Formwillen. Dieses eigentliche Weltkriegsdrama ist eine Absage an den Krieg und tritt daher unmittelbar an die Seite der Bekenntnisse gegen den Krieg, die im Umkreis des Expressionismus das Selbstverständliche sind.

Drei Dramen suchten als Spiegelungen des Weltkriegs das Gefühl der Gegen-wart auszuschöpfen, und zwar nicht, wie Hasenclever oder Stefan Zweig es tun, im Gewande einer vergangenen und fernen Welt.

Am engsten verknüpft mit der Gegenwart des Kriegbeginns ist René Schickeles „Hans im Schnakenloch“ (1915). Schon die Form, die hier gewählt ist, bedingt den unverkennbaren Eindruck des Gegenwärtigen. Es ist die Form Ibsens oder Gerhart Hauptmanns: ein Gesellschaftsdrama, in dem das Ver-hältnis von Mann und Weib den Vordergrund beherrscht. Noch ist alles angelegt auf genaue und eingehende Abzeichnung der Umwelt. Menschliche Seelen-vorgänge sind zum Teil mit ungemeiner Kraft versinnlicht und in Wortkunst umgekehrt, Seelenvorgänge, die nur in besonders veranlagten Naturen Platz haben. Dennoch liegt etwas mehr als Psychologie vereinzelter Persönlichkeiten vor. Symbolisch deutet das Erleben des Hans im Schnakenloch auf das Schicksal des verwelschten Elßäfers überhaupt hin, der zwiespältig werden muß, ein-gekeilt wie er ist zwischen zwei Völker, hin- und hergezogen von ihnen, nie zur Ruhe gelangend, weil Frankreich diese Ruhe nicht zuläßt. In dieser Neigung zu typischer Menschendarstellung, dann in Worten gegen den Krieg, die freilich nicht unbedingt in den Zusammenhang des Ganzen hineingehören und einer Nebengestalt zugewiesen sind, kündigt Schickeles Stück sich an als ein Schritt hin zum Expressionismus. Jüngere Stücke Schickeles tun diesen Schritt noch ein-deutiger.

Reinhard Goerings „Seeschlacht“ (1917) bietet im Gegensatz zu den reichen Linien Schickeles nur wenige starke Striche. Goering bringt einen ganz einfachen Seelenvorgang. Unmittelbar vor Beginn der Schlacht, während die andern voll Tatendrangs in die nächste Zukunft blicken, aber zugleich mit dem Leben abgeschlossen haben und daher Furcht vor dem Tode nicht mehr kennen, geht einem der Matrosen auf, „was war und sein kann zwischen Mensch und

Mensch". Der Gegensatz der Heilslehre, die er unversehens zu begreifen anfängt, und der Pflichten, die er in der Schlacht erfüllen soll, bringt ihn dem Meutern nahe. Doch kaum beginnt die Schlacht, so ist er der Kampflustigste, ja der Besonnenste unter seinen Gefährten. Wenn sie alle sieben zuletzt dahinsterven, erfüllt den einen das Bewußtsein, er habe gut geschossen, er hätte vielleicht auch gut gemeutert, aber schießen habe ihm wohl näher gelegen.

Ist das schon ein sittliches Bekenntnis? Das Stück kann wie ein Aufruf gegen alles Kriegsführen wirken. Doch der Gang der Handlung und des innern Erlebens schreitet hinweg über Seeleneinkehr und läßt auf sie helle Freude an Mord und Vernichtung, an kriegerischer Tat in der Schlacht folgen. Desto näher kommt die „Seeschlacht“ dem Expressionismus durch das ekstatisch gesteigerte vieler ihrer Reden. Bei Schiddele ist der Ton des Alltags gut getroffen. Goering stimmt ungewöhnlichere Töne an.

In der Richtung, die von Schiddele zu Goering führt, geht Unruh „Geschlecht“ mehr als einen Schritt über Goering hinaus. Noch viel unwirklicher ist das Ganze gehalten. Die Verse Unruhs geben die Ausdrucksform des Lebens fast völlig auf, der ganze Ablauf der Handlung schreitet vom Typischen zu einer Symbolik weiter, die nahe an Allegorie heranreicht. Die Matrosen der „Seeschlacht“ bleiben immer noch Menschen, deren Schicksal wir nacherleben. Unruh erfand die Tragödie der Mutterschaft in einer Zeit, als unter dem Hochdruck des Kriegs alle Bande der Gesellschaft zu reißen drohten. Seine Mutter ist nicht ein Typus, noch weniger ein einzelner Mensch, sie ist die Verkörperung der Mutterschaft. Gegen sie bäumen sich Sohn und Tochter auf mit allen den Vorwürfen, die seit längerer Zeit von der jüngern gegen die ältere Schicht ausgespielt werden. Sie fordern nicht nur Freiheit, sie sind nahe daran, sich an der Mutter tätlich zu vergreifen, um den Quell zu verstopfen, aus dem immerzu den Lebenshungrigen Beengung und Beschränkung zufließen. Über die bloße Tragödie der Mutterschaft geht Unruh „Geschlecht“ in letzter Wendung noch zu einem Abschluß von eigener und neuer Art fort. Diese Mutter wird, unmittelbar nachdem sie ihren eigenen Wert erkannt hat, von Soldatenführern getötet. Denn ihre Worte haben die Mannschaft so tief aufgewühlt, daß die Bande der Ordnung sich lockern. Wirklich wird nach dem Tode der Mutter ihr jüngster Sohn, der sich nie gegen sie empört hatte, von der Mannschaft geschultert. Mit dem Ruf „Zu dir, zu dir, o Mutter!“ führt er die Soldaten einem neuen Leben entgegen. Den Soldatenführern bleibt nur übrig, zu erwägen, wie sie das Gedeihen dieser neuen Menschheit fördern und sie vor Unmaß bewahren können. Einer aber wirft zuletzt seinen Mantel hin, damit das rote Tuch der Schrecken von der Sonne gebleicht werde.

Diesmal wird dem Krieg nicht nur Krieg angesagt, nicht nur gezeigt, welche Werte durch den Krieg gefährdet sind und berufen, an seiner Stelle die Welt zu beherrschen. Mit dem Seherblick des Propheten hat Unruh vorweggenommen, was seitdem Tatsache geworden ist auf deutschem Boden.

Unruh schuf seinem „Geschlecht“ schon in den ersten Monaten des Kriegs ein lyrisches Vorspiel in dem Gedicht (so nennt er das Drama) „Vor der Ent-

scheidung", das 1919 im Buchhandel erschien, Goering in diesem Jahre seiner „Seeschlacht“ ein lyrisches Nachspiel in „Scapa Flow“. Unruh leitet einen Ulanen durch die seelenzerstörende Wirrnis der Kämpfe bis zu dem Augenblick, in dem endlich seliges Vertrauen, daß der Geist einst freiere Erden bauen werde, durchbricht und die Hoffnung, daß alle Lügengötter fallen müssen. Tragische Gegensätze zwischen Menschen sind kaum angedeutet. Zusammenprall löst sich in Einklang. Immer hymnischer wird die Sprache. Der Rhythmus von Schillers Lied an die Freude trägt zuletzt den stürmischen Aufschwung zu beseligendem Ahnen einer schönern Zukunftswelt.

Nach den sittlichen innern Kämpfen der „Seeschlacht“ bot Goering angesichts der Gefahr, nur etwas Fortsetzungshafes zu schaffen und den Anschein zu wecken, er wolle durch dichterische Verwertung der Tat von Scapa Flow sich als den ständigen Dramatiker von Flottenbegebnissen aufspielen, bloß eine erschütternde Klagedichtung, verwandt dem düstern Trauergesang der „Perser“ des Aeschylus. Versfolgen, die zur Not auch in ein geschlossenes Gedicht zusammengefaßt werden könnten, verteilen sich auf deutsche Matrosen und deutsche Seeoffiziere. Gesprächartiger wird nur der zweite Aufzug; er leiht auch Engländern das Wort, die den Selbstmord der deutschen Flotte kommen sehen und miterleben. Nach raschem Aufflammen des Wunschs, die Tat zu bestrafen, beugen sie sich zuletzt, wenigstens innerlich, vor deren Größe.

Heldenhaftes Opfer für das Vaterland wird hier immer noch verklärt, mag es auch Selbstzerstörung und nicht Aufruf zum Kampf bedeuten. Unbedingter hatte Unruhs „Vor der Entscheidung“ wie seine Erzählung „Opfergang“ vom Kriegsführen weg zu höheren Zielen gewiesen, sein „Geschlecht“ die Rehrseite des Kriegsheldentums gezeigt. Joachim von der Goltz zeichnete aus unmittelbarer Anschauung in seiner „Leuchtfugel“ (1920) den Weltkrieg, wie ihn Unruh sah. Leo Weismantel, katholischer Bekenner schon in seinen Erstlingen, klagte schärfer Krieg und auch schon Revolution in Dramen an, die in dem allegorischen Spiel „Totentanz“ (1921) gipfeln. Ernst Tollers „Wandlung“ (1919) ging noch über Unruh hinaus und wurde zu ganz eindeutigen politischem Bedruf. Aus phantastisch hingeworfenen, ins Grauenhafte übersteigerten Gesichtern der Kriegsgreuel geht das „Klingen eines Menschen“ (so lautet der Untertitel des Stücks) zu dem Aufruf weiter: „Brüder, redet zermartete Hand, Flammender freudiger Ton! Schreite durch unser freies Land Revolution! Revolution!“ Das ist politische Dichtung, wie Hasenclever sie forderte.

Die Wünsche der politischen Dichter aus der Weltkriegszeit wurden von der Geschichte erfüllt. Die Mächte, gegen die sie anstürmten, sind gefallen. Die Erfüllung jedoch blieb weit zurück hinter den hohen Anforderungen, die von den jungen Dichtern an eine Erneuerung der Welt gestellt worden waren. Hasenclever konnte in einer „Komödie“ von 1919, die er „Entscheidung“ betitelt, nur etwas wie einen Widerruf aussprechen, zugleich ein vernichtendes Urteil über die Erfüllung, die seinen Wünschen geworden ist. Ein Verzweiflungsschrei, ausgestoßen in einem Augenblick schwerer Enttäuschung und nach dem Scheitern froher und stolzer Hoffnungen. Auch Unruh fand nur die Form chaotischer Groteske, als

er in dem Spiel „Plag“ (1920) die Zeit nach dem Weltkriegsende und die Menschen dieser Zeit wertete. „Plag“ ist als zweiter Teil der Trilogie gedacht, die mit dem „Geschlecht“ begonnen hatte. Das Große des Aufschwungs, das sich zuletzt im „Geschlecht“ ankündigt, wird in den Händen Unberufener zur hohlen Phrase, vor allem die Verurteilung des Kriegs. Bitter rechnet Unruh mit den vielen ab, die ihm sein bestes Wollen in ein bequemes Hilfsmittel wandeln möchten, zu sicherem Erfolg zu kommen. Auch das Veräußerlichen expressionistischer Ausdrucksart geißelt er. Gegen den „Betrieb“, der auf deutscher Erde an die Stelle eines verantwortungsbewußten Verhaltens getreten war, hatte er gekämpft. Nun wehrte er sich gegen die Geschäftsgewandten, die seine Geistesweckrufe in einen erwerbstätigen Betrieb umsetzten. Sie hemmen in Unruhs „Plag“ nur eine bessere Zukunft, sie gewinnen mühelos genug Macht, die Vorkämpfer solcher Zukunft in Fesseln zu schlagen. An der Spitze dieser Vorkämpfer steht Dietrich, der „jüngste Sohn“ des „Geschlechts“. Er vermag, was am Ende des „Geschlechts“ sich nur andeutet, jetzt klarer zu erfassen und in Worte zu bringen: die Heilslehre von einer künftigen bessern Welt, in der das Weib, die Mutter, endlich zur geistigen Genossin des Manns würde. Gemeint ist nicht ein Wettbewerb der Frau mit dem Mann innerhalb des Gebiets der Männerarbeit. Zu rechter Entfaltung gelangt bei Unruh vielmehr die Umkehr, die sich schon früh im Expressionismus kennzeichnet, der Wunsch, der entnervenden Erotik des ausgehenden 19. Jahrhunderts einen neuen Erosbegriff entgegenzustellen, den Mann aus den Banden der Libido zu befreien und der Frau den dirnenhaften Beruf abzunehmen, der sie zur Weckerin solcher Libido und zu einer dämonischen, den Mann zerstörenden Kleopatra gemacht hatte.

Der Wiener Impressionismus hatte nach Freuds Lehre solche Frauen, solche Männer gestaltet. Er trieb dabei nur zu einer vollen Einseitigkeit, was schon durch Hauptmann im Anschluß an Ibsen vorgebracht worden war. Strindberg nahm den Kampf gegen die Versklavung des Manns wohl als einer der ersten auf; doch gerade er verriet deutlich genug, wie stark ihn selbst die Sinne an das Weib banden. Wedekinds Lulu im „Erdgeist“ und in dessen Fortsetzung kennzeichnet mit grotesker Übertreibung die Macht einer Dirnennatur über die Sinne des Manns; aber Wedekind verfocht die Rechte der Sinne zu eifrig, verklärte — mit Heine zu reden — allen „Sensualismus“ zu sehr, als daß er dem kommenden, durchgeistigten Eros hätte Raum schaffen können. Seit langem hatte der Deutsche ein künftiges „Drittes Reich“ angekündigt, in dem neben dem „Spiritualismus“ auch die Sinne wieder sich frei entfalten sollten. Auch das hatte beigetragen, die Beziehung von Mann und Weib auf das Sinnliche einzuschränken, den Mann zum Spielzeug der sinnebestrickenden Frau herabzudrücken. Der Expressionismus legte den Akzent wieder auf den Geist. Unruh zog die Folge, die sich durch diese Akzentverlegung ergeben mußte, unbedingt noch als andere Vorkämpfer des neuen Eros. Sogar George war bei dem Versuch, den Mann aus den Fesseln des Weibes zu befreien, nicht gleichweit vorgebrungen.

Unruh trug zugleich mit dieser Wendung etwas Bejahendes in das Lebensprogramm des Expressionismus hinein. Auch diese umsturzlustige Jugend hatte

fast nur Bestehendes verneinen können. Die Ziele ihrer Politik blieben im unklaren; am wenigsten ließen sie sich in dem Deutschland erreichen, das seit dem November 1918 Republik geworden war. Ein großer Teil der Expressionisten hatte von vornherein das wahre Heil in voller Abkehr von der Welt gesucht. Werfels „Spiegelmensch“ (1920) übte gewiß nicht bloß Kritik an einem bestehenden sittlichen Verhalten; aber er schenkte dem Züchtigen Erlösung nur durch den Entschluß, asketisch-einsiedlerhaft dem Leben der Welt abzusagen. Unruh erkannte dem Leben alle Rechte zu, aber nur einem Leben, das dem Geist ungebrochene Herrschaft über die Sinne einräumt. Das Wesentliche ist da geleistet, den Materialismus einer jungen Vergangenheit tatkräftig und nicht nur durch Verzicht auf das Leben zu überwinden.

Fünftes Kapitel

Nachkriegsdichtung

Viel rascher als ältere Umstürzbewegungen im Reich der Kunst war der Expressionismus zu einem starken Erfolg gelangt. Nicht nur die Zeitstimmung war ihm entgegengekommen; vielleicht war auch die Tageskritik nachgiebiger geworden, nachdem sie noch am Ende des 19. Jahrhunderts das Neue gern abgelehnt hatte und dann erfahren mußte, wie dieses Neue sich trotzdem durchsetzte. Der Buchverlag machte mit Schriften der Expressionisten gute Geschäfte. Doch bald nach dem Schlusse des Weltkriegs fing man schon an zu prophezeien, daß der Expressionismus seinem Ende entgegengehe. Seit dem Sommer 1920 begann seine Sterbeglocke zu läuten; inzwischen ist er der Nachwelt schon fast unverständlich geworden.

Nur wenige haben den Mut, sich auch jetzt zu ihm zu bekennen. Hermann Kesser veröffentlichte 1920 seine Tragikomödie „Summa Summarum“, eine Satire gegen das Diplomaten_tum des zusammengebrochenen Kaiserreichs. Das wirkte schon ebenso verspätet, wie wenn Hasenclever nach dem November 1918 sein Drama „Der Ketter“ von 1915 vorlas, ein Kampfstück gegen das Kriegsführen. Kesser hielt die Gebärde des expressionistischen Dramas und dessen sittliche Forderungen noch in einer Reihe von Stücken fest, wagte sogar im Drama immer noch die rechten Lebensziele zu weisen, und wäre es auf Kosten der künstlerischen Formung. Alfred Brust hatte 1919 das Bühnenspiel „Der ewige Mensch“ zu einem „Drama in Christo“ und damit zu einem Ausdruck expressionistischen Ringens nach neuer Sittlichkeit gemacht. Cordatus hieß der christusgleiche Verkünder der werktätig erlösenden Liebe. „Cordatus“ nennt sich 1927 ein „dramatisches Bekenntnis“ Brusts, das, nicht immer zugunsten des künstlerischen Gestaltens, erhärtet, wie in Brust Dichter und Bekenner sich zu einer Einheit zusammenschließen, der Heilslehre von der erlösenden Liebe zu dienen. Frik von Unruh wandelte nach seinem „Platz“ sein sittliches Grundmotiv in den „Stürmen“ weiter ab, schritt aber nicht zur Vollendung der geplanten Trilogie weiter, sprach mithin nicht das letzte entscheidende Wort, seinen Grundsatz von der Rettung der Welt durch die Frau zu voller Klarheit gelangen zu lassen. Sein rheinisches Festspiel „Heinrich aus Udernach“ dient ebenso wie die autobiographischen Aufzeichnungen in den „Flügeln der Nixe“ (1925) der Völkerverständigung und der Verurteilung des Kriegs. Hier und da nahm einer auf, was von den expressionistischen Dichtern zugunsten des vierten Standes gesagt worden war. Albert Daudistel bot 1924 und 1925 Romane, die vom Standpunkt des Umsturzes das Vorgehen der deutschen Marine am Ende des Weltkriegs rechtfertigen sollten. Johannes R. Becher schrie, ohne sich um irgendwelche künstlerische

Ansprüche zu kümmern, in dem Roman „Levisite oder der einzig gerechte Krieg“ gleichzeitig seinen ganzen Haß gegen Militarismus, Kapitalismus und Großindustrie aus. Andere aus dem Kreis der Expressionisten verstummten völlig (etwa Albert Ehrenstein) oder kamen nur spät wieder zum Wort und wirkten dann wie etwas Befremdendes aus einer weit zurückliegenden Welt. Mancher scheint seinen eigentlichen Ton erst getroffen zu haben, nachdem er die Wortgebung und die Angriffsstimmung des Expressionismus aufgegeben hatte. So drang Kurt Heynicke nun erst zu echter Lyrik durch. Ähnlich erging es der Lyrik Ernst Tollers. Seine Dramen wandten sich vom Aufruf zum Umsturz der Gesellschaft ins gesellschaftlich Tragische und Tragikomische; von hier schritt er weiter zu einem geistreich geformten Libretto. Unzweideutig sagte Hasenclever dem sittlich wertenden Drama ab. Schon sein „Gobseck“ (1922) möchte an einem Stoff Balzacs unexpressionistisch wieder seltsame Seelenvorgänge zergliedern. Werfel nahm aus der Zeit, in der er seinen „Spiegelmenschen“ geschrieben hatte, nur die außerordentliche Fähigkeit, die Mittel der Bühne trefflicher zu verwerten, in sein geschichtliches Drama „Suarez und Maximilian“ (1924) hinüber. Wohl erklingt hier wie in seinen neueren Romanen ab und zu noch etwas von der Botschaft der Menschenliebe, die er einst vorgetragen hatte; die Wortgebung indes meidet alles, was früher in seiner Kunst wie in der des Expressionismus ungewohnt und daher aufreizend gewesen war. Bei ihm wie bei vielen seiner Nachbarn wirkt das, als wolle man, überdrüssig des eben Geleisteten, es nach Kräften möglichst anders machen und vom Ungewöhnlichen wieder zu ganz Gewohntem zurückkehren. Wirklich ist ja im Kunstleben der Gegenwart und nicht zuletzt innerhalb des Expressionismus der „Betrieb“ derartig geschäftsfundig geworden, daß vielfach die Absicht, um des besseren Erfolgs willen eilig auf Abgewirtschaftetes etwas Entgegengesetztes folgen zu lassen, auch als Anlaß für manche Leistung des Tages gelten darf. Bei ernstern Künstlern wirkten tiefere Gründe mit. Es war selbstverständlich, daß eine Ekstase, wie sie im Expressionismus bis zur Überspannung herrschte, nur durch kurze Zeit bestehen konnte. Der Weltkrieg hatte trotz allem schweren Leid, das er brachte, oder vielleicht gerade durch dieses Leid den Menschen die Fähigkeit geschenkt, sich im höheren Sinn zu fassen. Auf den Weltkrieg folgte das Bedürfnis, nach all dem Unerhörten wieder zu Ruhe und zu einem bißchen Lebensfreude zu kommen. Manche gingen noch weiter und meinten in einem Augenblick, in dem der Deutsche immer noch auf schwankendem, stündlich gefahrdrohendem Boden stand, schon das Leben mit vollen Zügen wieder auskosten zu dürfen. Das widerstrebte nicht nur jedem ernstern Anspruch, das bedrohte überhaupt alle Kunst. Tatsächlich hat die Kunst seit dem Weltkrieg schnell den hohen Gewinn eingebüßt, der Welt als etwas Notwendiges, ja Erlösendes zu erscheinen. Wieder sinkt sie herab zu einem Unterhaltungsmittel, das nun mit gleichgewichteten Erscheinungen weit mühsamer zu ringen hat als einst, am mühsamsten mit einem völlig veräußerlichten Betrieb des Sports, mit Boxkämpfen und ähnlichem. Von solcher Warte gesehen, wirkt die Weltkriegszeit wie ein Paradies der Kunst. Im Schützengraben fand die Kunst mehr ernste Andacht als auf den Bänken, von denen viele Tausende heute stundenlang aufregende Wett-

spiele betrachten. Wer über die Dichtung der Gegenwart, vor allem wer über die Bühne spricht, muß das im Auge behalten.

Auch wichtige Träger des Expressionismus erkannten früh, daß er am Ende seiner Entwicklung angelangt sei, daß er mindestens, wenn er nicht erstarren sollte, eine neue Bahn einschlagen müsse. Ludwig Meidner, wie Barlach und Kokoschka zugleich bildender Künstler und Dichter, forderte in seinem „Septemberschrei“ (1920) einen neuen Naturalismus; zu sehr hätte die Kunst dem Hang zu ganz erdenfernen Gebilden gehuldigt, nun müsse man der Natur wieder nahekommen. Meidner dachte dabei am wenigsten an den Naturalismus aus der Zeit um 1890; nicht eine Kunst des Treffens war sein Ziel, sondern ein Schaffen wie das von Matthias Grünewald, ein fanatisches, inbrünstiges. Er selbst ging diesen Weg. Dann kam das Schlagwort „Neue Sachlichkeit“ auf; es deckt sich nur zum Teil mit Meidners Absichten, es veräußerlicht sie. Ist es mehr als ein Verlegenheitsbegriff, mehr als eine bloße Verneinung des Expressionismus? Es entspricht dem Stimmungsabstieg der Zeit nach dem Zusammenbruch. Es ist gleich der Mehrzahl verwandter Schlagworte an bildender Kunst besser zu verdeutlichen als an Dichtung. Es läuft auch da Gefahr, nur zu wiederholen, was schon vor dem Weltkrieg im Gange war: den Kampf gegen alles schmückende Beiwerk, den Verzicht auf das Ornament, das schließlich doch unkünstlerische Verlangen, nur Zweckmäßiges zu schaffen und die echt menschliche Freude am künstlerischen Spiel zu unterdrücken. Der Kampf gegen das Ornament war nach 1900 begreiflicher und notwendiger. Im Widerstreit gegen den Expressionismus kann er leicht alle stärkere künstlerische Gebärde zugunsten des Bedeutungslosen preisgeben; auch der Amerikanisierung, gegen die sich der Expressionismus gewehrt hatte, vermag er zu dienen. Um so wichtiger bleibt die Aufgabe, in der Dichtung der Nachkriegszeit die Merkmale zu beobachten, die auf einen machtvollen Formwillen hindeuten, wie er den Expressionismus beseelte.

Solchen starken Formwillen meint Franz Roh, wenn er in seinem „Nach-Expressionismus“ (1925) die bildende Kunst der Gegenwart als „magischen Realismus“ bezeichnet. Freilich wirkt die Wahl des Ausdrucks wie etwas Zufälliges. Das vielmißbrauchte Wort „magisch“ soll sagen, daß nicht mystisch das Geheimnis in die dargestellte Welt eingehe, sondern sich hinter ihr zurückhalte. Auch das deutet einen Gegensatz zu einzelnen Gebärden des Expressionismus an. Dennoch ist auch für Roh neue Kunst kein bequemes Zurückgreifen zu vorexpressionistischen Bräuchen. Wie nahe die Malerei dem Expressionismus bleibt, bestätigen noch unbedingter als alle Erwägungen Roths die Werke, die er in Abbildung als Zeugnisse nachexpressionistischer Kunst seinem Buch beifügt. Das Trennende wird von Roh sehr genau bezeichnet. Notwendig wird der Gegenstand wieder wertvoller, wird wieder verdeutlicht und nicht wie im Expressionismus unterdrückt. Das Ekstatische schwindet. Vom Dynamischen nähert es sich dem Statischen. Das alles wäre nur Wiederaufnahme des Einst, ganz so wie der Verzicht auf Monumentalität. Sie hatte den Expressionismus scharf von älterer Haltung geschieden, die aus Angst vor der Pose sich ins Kleine und Kleinliche verlor. Tritt indes nach

Koh jekt an die Stelle von Monumentalität etwas Miniaturhaftes, so tut sich desto greifbarer der Verzicht auf die ungebrochene Fülle der Eindrücke kund. Dem entspricht es, wenn nach Koh neue Kunst wie blank gemachtes Metall wirkt, immerhin anders auch als das unbehauene Gestein des Expressionismus. Ähnlich rückt die harmonische Reinigung des Gegenstands von dessen expressionistischer Deformierung ab, widersagt aber noch kräftiger der Kunst der ungebrochenen Eindrücke. Der Wille, wieder kultiviert zu wirken, kann als Rückkehr von dem Urtümlichen des Expressionismus zu Wünschen und Erfüllungen der Zeit um 1900 gelten.

Das Einigende und Bindende ist an Werken der bildenden Kunst stärker zu fühlen als an Dichtungen. Zuweilen ist es wirklich, als wollten die Dichter zum Altgewohnten schlicht zurückkehren. Bei andern bleibt immer noch sehr viel von expressionistischer Haltung bestehen. Dynamik wird von vielen noch lange nicht aufgegeben. Im Gegenteil. Oder soll etwa Hermann Kessers Novelle „Straßenmann“ von 1926 immer noch als rein expressionistisch gelten? Ist sie nicht vielmehr von Gegenständlichkeit erfüllt und leiht sie dem Vorgang, einem kriminalistischen Tagesereignis aus der Welt der Schieber, nicht den magischen Zauber einer aufwühlenden Begebenheit von großen Maßen? Waltet hier immer noch expressionistisch stärkster Ausdruck und Ausbruch des Leids, während jetzt das Eigentliche nicht ausgesprochen, sondern nur wie etwas Mitflingendes angedeutet wird, das Geheimnis also — nach Kobs Worten — nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr verbirgt?

Zunächst herrscht immer noch bei der Mehrzahl mehr Bewegtheit, ja Aufwühlung als vor 1914. Nicht ohne Bedenken darf das zu einem Vorzug gestempelt werden. Die schlichte und ruhige Kultur, die im Roman seit Keller sich mehr und mehr durchgesetzt hatte, die auch im Drama, zunächst der Wiener von Schnitzlers Art, waltete, will nicht wiederkehren. Spannender, aufpeitschender wird jetzt gewirkt; wie im Expressionismus nimmt Kunst, die hohe Ansprüche an sich stellt, ohne Bedenken auf, was vor kurzem nur der Hintertreppe geboten werden durfte. In solchen stärkeren Erregungen kommen jedoch auch Fragen des Verhältnisses zur Welt, die vom Impressionismus sorgsam gemieden wurden, zur Verhandlung. Sittliche Bedürfnisse und Fingerzeige zu wahrer Sittlichkeit bezeugen, minder aufdringlich als im Expressionismus, gleichfalls die Abkehr von dem, was um 1900 üblich gewesen war. Lebensfragen, vor allem die Fragen, die das neuartige Leben nach dem Weltkrieg stellte, damit auch Fragen des Lebens im Staat und in der Politik, bleiben wie während des Weltkriegs Gegenstand der Dichtung. Zu ihnen nehmen jetzt auch Persönlichkeiten Stellung, die um 1900 grundsätzlich dieses ganze Gebiet mieden. Wenn einer, so hatte Hofmannsthal in einer Zeit des Immoralismus sittliche Wertung versucht. In seiner „Frau ohne Schatten“ (1919) gelangt solcher Wille ungebrochen zum Ausdruck. Ein Skeptiker wie Thomas Mann schreitet in dem Roman „Der Zauberberg“ zwar immer noch nicht zu eindeutigen Werten vor; desto gründlicher und kundiger entwickelt er die sittlichen und politischen Entscheidungen, vor denen unsere Zeit steht. Das expressionistische Ideal des Menschen, der im Dienst seiner Mitmenschen aufgeht,

ist wie in Wassermanns „Wahnschaffe“ der Mittelpunkt auch in Walter von Molos Roman „Bodenmaß“ (1925) und in dessen Fortsetzungen. Ricarda Huch's „Wiederkehrender Christus“ (1926) gehört hierher. Am selbständigsten faßte Robert Michels „Jesus im Böhmerwald“ (1927) das Motiv.

So möchte mehr als einer aus der älteren Schicht die Geistesbedürfnisse des Augenblicks verstehen und ihnen gerecht werden. Hermann Hesse kennt die Seelennot des Tages. Daß er mit schweren Hemmungen erlebt, hatte er von Anfang an bezeugt. Immer noch fühlt er sich im Widerspruch zu seiner Umwelt, einem „Steppenwolf“ (1927) gleich, der in die bürgerliche Welt verschlagen ist; allein er weiß auch, wieviel Bürgerliches in ihm selbst besteht. Nur seine Phantasie kann überwinden, was ihn da ebenso wie viele andere hemmt. So erfüllt Hesse jüngstes Verhalten zum Leben und dessen Gemütsanliegen. Andere freilich beharrten unentwegt auf dem Standpunkt der Vergangenheit, nicht zuletzt in politischem Sinn. Schien es doch zeitweilig, als wollten die deutschen Dichter sich ebenso in scharf gegensätzliche, einander haßvoll bekämpfende Gruppen scheiden wie die politischen Parteien. Mit Stolz vertrat der oder jener den Standpunkt, daß er durch den Umsturz nichts hinzugelernt habe, und bekämpfte ebenso die neue deutsche Republik wie alle zukunftssträchtigen Absichten neuer Durchgeistigung. Da war gar kein Verständnis zu erwarten für die umstürzenden Wandlungen, die sich in der Seele deutscher Männer wie deutscher Frauen in und nach dem Weltkrieg vollzogen. Wassermann deckt solche Wandlungen in Novellen der Sammlung „Wendekreis“ seit 1920 feinfühlig auf. Beobachtete er die Nachwirkung der Zeit an österreichischen Aristokraten, so gelangte er in die Nähe von Hofmannsthals Lustspiel „Der Schwierige“ (1921), einer der überraschendsten Entdeckungsfahrten in die eigenartige Welt des österreichischen Hochadels. Adele Gerhard und Sophie Hoechstetter ergründeten die neue Seelenlage der Frau; auch Erna Grautoff tat dies und enthüllte hier wie sonst zeitbedingte Geheimnisse der Erotik des Weibes.

Das Abenteuer des Kriegs und der Nachkriegszeit, die seltsamen Schicksale der nach Sibirien verschleppten gefangenen Deutschen, die Schwierigkeit, sich nach der Rückkehr wieder in der Heimat einzuleben: all das konnte endlich aus weiterer Entfernung und mit reiferer Kunst gestaltet werden. Die Vorgänge der Kriegszeit stiegen nun empor über die Stufe der Schützengrabengeschichten. Hans Carossas „Rumänisches Tagebuch“ (1924) ist ein Werk echter Selbstbesinnung eines Menschen und eines sittlichen Forderers; aus schlichten Tagebuchblättern entwickelt sich hier innere Läuterung und Erkennen des wahren Heilswegs. Werner von der Schulenburg gab in seinen „Jesuiten des Königs“ (1927) künstlerische Darstellung miterlebter weltgeschichtlicher Vorgänge. Arnold Zweigs „Streit um den Sergeanten Grischa“ (1927) ist der erste Versuch, einen Kriegsroman von großem Stil zu schaffen; echt episch ist der Reichtum scharf geschauter Einzelheiten, die Sprache, die, mit fester Hand geformt, jedem Wort reichen Inhalt schenkt. Von unten nach oben gesehen ist der Weltkrieg, von dem Schicksal des einzelnen geht es empor zu Einblicken ins Ganze, von Menschen, die an der äußersten Peripherie sich bewegen, hin zum Mittelpunkt. Hinter dem Ganzen steht durchgeistigte metaphysische Weltanschauung. Schon kündigt sich drohend

an, was den Zusammenbruch auf deutschem Boden gezeitigt hat. Den Geisteswandlungen, die sich hinterdrein vollzogen, ging mit scharfen Augen ein Kulturkritiker wie Otto Flake nach. Andere prüften, gleichfalls in Dichtungen, unmittelbar die Lage, die dem Deutschen durch den Frieden von Versailles geschaffen worden war. Der Verfasser des „Hans im Schnakenloch“, René Schickele, wirft in dem Roman „Das Erbe am Rhein“ (1925–27) die Schicksalsfrage des Elsaß auf; das ist ein gewichtiger Beitrag zur Zeitgeschichte, sogar zur Zeitpolitik. Jakob Schaffners „Glücksfischer“ (1925) erweisen diesen Schweizer Dichter, der im Weltkrieg am unbedingtesten auf deutsche Seite sich gestellt hatte, als rechten Vermittler zwischen dem Deutschen und dem Schweizer. Ein Meisterwerk im Gestalten echter Menschen, ein beachtenswertes Zeugnis zugleich für das Leben der Inflationszeit, verrät der Roman symbolisch, was den Schweizer in einem Augenblick, in dem seiner Heimat mehr als eine Gefahr droht, an reichsdeutsches Wesen fesseln kann. Die Neuen, die nach dem Krieg hervortraten, hatten vollends von dem Erlebnis zu berichten, das ihnen durch Krieg und Nachkriegszeit geworden war. So Hans Roselieb in den Romanen „Der Erbe“ und „Die Fackelträger“ (1920 und 1921). Roselieb ist einer aus der Schar katholischer Dichter, die in der Nachkriegszeit zu Wort gekommen sind. Den Gottsuchern, die sie vorfanden, schlossen sie sich als Träger altüberkommenen Gottesglaubens an. In wesentlichen Zügen der Weltanschauung fühlten sie sich mit den Expressionisten einig. Mitfühlen menschlichen Leids lag ihnen ebenso nahe wie die Neigung zur Ekstase. Leo Weismantel nahm ja auch noch die Ausdrucksform des Expressionismus in seine ersten Dramen auf. Dann stellte er Legenden auf die Bühne, vielleicht im überstarken Vertrauen darauf, daß die Welt kindlichgläubig solchen Stoffen sich anpassen werde. Paul Claudel, der schon dem Expressionismus manches zu geben hatte, schien solche Hoffnung zu bestärken. Die Lyrik dieser jungen Katholiken gilt manchem als rechte künstlerische Erfüllung der Geistesabsichten des Expressionismus.

Allein gerade die Lyrik hatte in der Nachkriegszeit schweren Stand. Sobald Kunst angefangen hatte, den Menschen weniger zu bedeuten, mußte die Lyrik die hohe Stellung im Leben aufgeben, die sie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts errungen und im Expressionismus bewahrt hatte. Auch dem Drama erging es schlecht, es begann um sein Lebensrecht zu ringen; noch ist dieser Kampf nicht entschieden. Der Roman, die Dichtungsart also, die im expressionistischen Zeitalter dem Untergang nahegekommen zu sein schien, gewann desto mehr Raum. Die Mehrzahl der Werke, die dazu dienen können, ein Gesamtbild deutscher Dichtung aus der Nachkriegszeit zu entwerfen, gehört in das Bereich des Romans. Nicht nur die Menge von Romanen, auch die künstlerische Höhe, die sie erreichen, ist bemerkenswert. Dennoch dürfte die Zahl der Meisterwerke, die da entstehen, geringer sein, als es nach dem Urteil der Tageskritik erscheint. Der Roman hat in Deutschland eine hohe Stufe erstiegen, ist noch höher emporgedrungen als um 1900. Sein Durchschnittswert ist beträchtlicher. Wie viel Dauerndes und lange Nachwirkendes entstanden ist, wird nur eine späte Zukunft entscheiden können.

*

Der deutsche Roman ging, seine alten Rechte im Kreis der Dichtung wie überhaupt der Kultur wiederzugewinnen, an die letzten und schwersten Fragen der Menschheit heran. Er machte sich anheischig zu zeigen, wie die Geschichte des Menschen weiter verlaufen werde, bis an das Ende aller Entwicklung. Der Zukunftroman ist Schöpfung der Phantasie, meist trägt ihn ein starkes sittliches Bedürfnis. Der Expressionismus hatte ebenso das freie Schaffen der Phantasie wie sittliche Wertung wieder wachgerufen; so dürfen die utopistischen Zukunftromane jüngster Zeit als Nachblüte und Ergebnis expressionistischer Weltauffassung gelten. Ihre Voraussetzung ist das vernichtende Urteil, das über die bestehenden Zustände des Erdenlebens gefällt wird. Oswald Spengler verkündigte einem Zeitalter, das diese Botschaft willig anhörte, den kommenden Untergang des Abendlandes. In vollem Widerspruch zum Expressionismus sah er das Heil der Zukunft in cäsarischer Machtpolitik. Um so mehr mußten die Träger altruistischen Mitgefühls in allem, was durch die Mechanisierung gezeitigt worden war und immer noch gezeitigt wurde, die Ansätze zu einer Entmenschung erkennen, die immer nur noch wachsen und zuletzt sich selbst und zugleich die Menschheit zerstören sollte. Meyrinds „Grünes Gesicht“ meinte, dies Weltende schon der nächsten Zukunft voraussagen zu dürfen. Alfons Paquet, der einen guten Teil der Erde aus eigener Anschauung kennt, bot 1922 einen Roman „Die Prophezeiungen“, Schmidtbonns sinnensfrohe, erotisch betonte Phantasie 1924 den Roman „Der Verzauberte“, im selben Jahr Böcklin die grauenvollen Gesichte des Buchs „Berge, Meere und Giganten“; kommende Jahrtausende eröffnen sich dem Blick dieses Sehers. Joseph Windlers „Chiliasstischer Pilgerzug“ will die Rätsel der Menschheitsgeschichte und der Menschheitshoffnung lösen; Weltanschauungsdichtung ist das noch mehr als die anderen utopistischen Romane, üppiger noch der Reichtum an Farben. Sehnsucht nach dem Erlöser Gott spricht sich stärker aus als das Bewußtsein, Gott gefunden zu haben; noch entscheidet Windler zwischen Pessimismus und Optimismus nicht. Abermals zeigt sich, wie solche neue Fragestellung auch die Träger älterer Kunst bannt. Gerhart Hauptmanns „Insel der großen Mutter“ (1924) ist zwar nicht Zukunftroman, aber Utopie von freilich recht skeptischer Tönung. Von Erotik umwoben, wie alles, was von Mann und Weib in Hauptmanns Dichtung gesagt wird, malt der Roman in bestrickenden Tönen eine weltabgeschiedene Insel, auf die robinsonhaft Frauen allein sich gerettet haben. Sie wollen der Welt den Segen nachweisen, den die uneingeschränkte Herrschaft der Frau bringen kann; eines Tages ergibt sich auch die Frau wieder der Lenkung durch den Mann.

Auch Hauptmann entwickelt in seinem utopistischen Roman eine überwältigende Fülle abenteuerhafter Begebenheiten. Arm an Tönen erscheint daneben sogar sein „Kaiser von Soana“. Die Welt hatte im großen Krieg Ungeheures erlebt, Aufstieg und Absturz, Vernichtung von Gewalten, die eine ewige Geltung zu haben schienen, ein jähes Auf und Ab, in dem sich die Beziehung von Mensch zu Mensch im Augenblick umzukehren vermochte; ihr blieb nur, von der Kunst entweder den vollen Gegensatz zu solcher Überbewegtheit, idyllische Einsamkeit in weltabgewandte Einsamkeit, zu verlangen oder aber die Nachflänge des auf-

peitschenden Schicksalsspiels. Rousseauische Flucht in die Natur bleibt wie im Expressionismus den Erzählern lieb. Der Abenteuerroman kam dem zweiten Wunsch entgegen. Er hatte einst in Anfängen des Romans der Weltliteratur sich kräftig entwickelt, hatte dann, als der Roman höheren künstlerischen Zielen zustrebte, noch „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ manche Züge geschenkt, unter anderm den Brauch, das Leben des Helden auf einem umfangreichen Boden sich abspielen, den Helden von Ort zu Ort wandern zu lassen. Der Roman um 1900 gab in seinem Streben nach immer größerer Schlichtheit das alles auf. Nun gewann der kühne Abenteuer der Vergangenheit, der nach einer Krone langt, wieder vollen Anteil. Roseliens „Abenteurer in Purpur“ (1923) zeichnete Glück und Untergang eines solchen Zufallsfürsten. Brods „Reuben“ (1925) verband mit der Geschichte eines Abenteurers auch noch das Problem des Wiedererstehens eines Judenstaats. Noch wo nicht der moderne Abenteurer, sondern nur der Mensch zu schildern war, der durch einen Zufall, vielleicht auch mit Willen aus seinem gewohnten Leben herausgeschleudert wird, stellte sich das vielgestaltige, seltsame Abenteuer ein. Gerade weil Schaffners „Glücksfischer“ mehrfach an Gottfried Keller gemahnen, machte sich bemerklich, um wie viel toller ihre Erlebnisse sind als die des grünen Heinrich. Es liegt in der Zeit, daß die Geldfrage jetzt in solchen Vorgängen stärker mitspielt. Der amerikanische Milliardär war schon durch Thomas Manns „Königliche Hoheit“ im deutschen Roman zu wichtiger Stellung gelangt; auch der „Zauberberg“ verzichtet nicht auf einen Schwerkronen aus ferner Welt, gestaltet in ihm sogar die interessanteste Persönlichkeit des Romans. In den „Glücksfischern“ ersteht der weltbeherrschende Großindustrielle der Inflationszeit, mächtiger als die Fürsten von einst und als die Staatsmänner des Zeitalters; einer Fürstin gleich kann seine Frau ihr Leben führen. Geläufig wurde der neueren Erzählung nicht nur der Schöpfer eines großen Vermögens, auch der glückliche Abkömmling, der im Auto oder im Luxuszug durch die Welt fliegt, ein verwöhnter Günstling großkapitalistischen Glücks. Ihn gestaltet Jakob Schaffners „Großes Erlebnis“ (1926). So beginnt aber schon Christian Wahnscrafte. Nur aus der Ferne kann mit ihm der Held von Albrecht Schaeffers Roman „Helianth“ wetteifern, ein deutscher Prinz, oder auch Schaeffers Josef Montfort.

Albrecht Schaeffer zählt zu den wenigen Dichtern, die nach dem Weltkrieg bekannt geworden sind und im Bewußtsein der Deutschen eine scharfumrissene Physiognomie gewonnen haben. Von den Dichtungen, die er früher veröffentlichte, hatten „Des Michael Schwertlos vaterländische Gedichte“ (1915) stärkere Aufmerksamkeit erregt. Seit 1918 bot Schaeffer in rascher Folge ein umfangreiches Werk nach dem andern, Romane, dann Epik in Versen, wie „Der göttliche Dulder“ (1920), ergänzende Umarbeitung einer anderen, ersten Fassung, und „Parzival“ (1922). Schaeffer kam aus der Welt Georges und Hofmannsthals, seine Lyrik wahrt gleiche kunstvolle Höhe. Bewußte künstlerische Selbstbesinnung ist ihm eigen. Als Kritiker hat er Wesentliches und Wegweisendes zu sagen. In seinen Romanen spiegelt sich sein Verhältnis zu Kunst und Dichtung, zu den Lebensfragen der Zeit; sie werden einst wichtige Kulturzeugnisse darstellen und

der Nachwelt den Wandel des Lebensgefühls begreiflich machen, der durch Erscheinungen wie George zu Beginn des 20. Jahrhunderts sich vollzogen hat. Etwas vom Gottsucher ist auch in Schaeffer; sein „Helianth“ zeigt einen, der den rechten Weg findet, auch sein „Parzival“. Neben beiden ist Schaeffers „Göttlicher Dulder“ weit mehr eine Wandlung des Helden der Odyssee in einen Menschen, der ganz unhomerisch (Schiller hätte gesagt: sentimentalisch) die Gefühlstiefe schicksalsschwerer Augenblicke ausschöpft; in gleichem Sinne geformt ist Athene. Solches Bedürfnis, das Leben in seinen tiefsten Erschütterungen künstlerisch greifbar zu machen, nähert Schaeffer dem Barock. Barockhaft ist der überschwellige Reichtum und die jähe Gegensätzlichkeit der Vorgänge, barockhaft das Verschwimmen ins Dunkle und Ungewisse, aber auch die Bauart seiner großen Dichtungen, die auf schlichte Linienführung verzichtet. Vom Abenteuerlichen geht es in „Josef Montfort“ (1918) bis zum Spuß weiter. Schaeffer scheut nicht, im Dienste seines Formwillens die Mittel und die Spannung des kriminalistischen Schauerromans zu nutzen. Wie Wassermann in „Bahnschaffe“ schenkt er Griffen, die vor und nach Sue in aufregenden Romanen sich finden, geistige Adlung.

Held der Erzählung ist ein Detektiv in „Meister Michels rätselhaften Gesichten“ (1924) von Hans Roselieb. Den Detektivroman künstlerisch zu heben, vereinigte der Berliner Verlag „Die Schmiede“ Berichte über aufsehenerregende Gerichtsfälle. Sie stammen von Erzählern, denen zuzumuten war, daß sie mehr und Besseres bieten würden als auf äußere Spannung zielende, verstandesmäßige Rechnung. Alfred Döblin, Iwan Goll, Arthur Holitscher, Karl Otten, Ernst Weiß, auch Philosophen wie Theodor Lessing fanden, jeder von seinem Standpunkt, vielfache Möglichkeiten, die Aufgabe zu lösen.

Dem Bedürfnis nach Abenteuern kommt Paquet nach, dank dem weiten Gebiet der Erde, das er kennt, dann wer immer von dem Leben Deutscher in fernen Landen erzählt. Vor dem Weltkrieg konnte von Deutschen in den deutschen Kolonien berichtet werden. Wie sich das gewandelt, welche Folgen solche Wandlung hat, welche Aufgaben sie dem Deutschen stellt, entwickelt aus allernächster Bekanntheit, durchdrungen von der Bedeutung dieser Fragen für das Deutschtum, Hans Grimm in dem Roman „Volk ohne Raum“ (1926). Hans Friedrich Blunck, der sonst in der Nähe seiner Heimat Dithmarschen, und war's in ihrer Vergangenheit, verweilt, erzählt in seiner „Weibsmühle“ (1927), was Deutsche jetzt in Brasilien erleben. Exotisches Lebensgefühl ist auch der Mittelpunkt von Theodor Däublers Roman „L'Africana“ (1928). Däubler läßt noch in solchem merkwürdigen Zugeständnis an die Wünsche der Bielleser seine Dichterkraft verspüren. Was er von dem Mädchen aus Nubien berichtet, das in Europa zu einer Operndiva sich entwickelt, ist echter als alle Abenteuerlichkeiten neuer Romane, ein Spiel mit dem Leben, bedenkenloses Treiben eines Weibes, das sich durchsetzen will und dabei einem Kinde gleich ihre Wirkung auf den Mann zu Land und Puß vergeudet. So toll das ist, es klingt, als wäre es dem Leben nacherzählt.

Land und Leute dieser Erde kennt auch Josef Ponten; hat er doch mit einer Arbeit aus dem Gebiet der Geographie in Bonn den Doktorhut erworben. In seinem Innersten bleibt er der Sohn des Niederrheins, eigentümlich in seinem

Wesen und zugleich typischer Träger seiner Stammesart. Einst hatte Klara Wiebig die Eifel und deren Menschen in den deutschen Roman hineinversetzt. Aus dem Bewußtsein, selbst anders zu sein, hatte sie sich in manches tief hineingefühlt; eine starke Entfernung blieb doch zwischen ihr und ihrem Gegenstand bestehen; es war die Haltung des Betrachters, die der Kunst des Impressionismus taugte. In Ponten und in seinen Nächstverwandten konnten sich endlich die aussprechen, die den Heimatkünstlern bisher nur als Gegenstand gedient hatten. So gewinnt nicht bloß der Mensch vom Niederrhein eine neue Gestalt, vielmehr vollzieht sich bei Ponten, aber auch bei Josef Windler und bei anderen eine Wandlung, in der die alte Rheinromantik zusammenbricht; ihr bleibt kein Raum mehr in einer Welt, die nur noch kitschig romantische Stimmung in sich wachrufen kann. Wie sich einer von Pontens Abkunft und geistiger Anlage in seiner Frühzeit entwickelt, erzählen die Novellenreihen „Der Knabe Vielnam“ (1921) und „Der Jüngling in Masken“ (1922), erzählt „Die Uhr von Gold“ (1923). Ponten kann ebenso ganz neuartig roussseauische Rückkehr zum Naturhaften in der Novelle „Der Urwald“ (1924) deuten. Sein Roman „Der babylonische Turm“ (1918) trifft mit dem Expressionismus überein in der Ablehnung mechanischen Betriebs; seine Sprache ist expressionistisch gedrängter, greller und jächer als die älterer Heimatkunst, die mit so bewegter, satter Farbe noch nicht gearbeitet hatte. Rheinisches Räuberleben aus dem 18. Jahrhundert bringen in solcher Färbung „Die Bodreiter“ (1919). Zwar ging auch Klara Wiebig in ihrem Roman „Unter dem Freiheitsbaum“ (1923) — der vielberufene Schinderhannes ist der Held, ebenso wie in einem Drama Karl Zuckmayers von 1927 und auch sonst in neuester Bühnendichtung — zu einer Bewegtheit von Stoff und Sprache weiter, die ihr sonst fremd war; mit den „Bodreitern“ kann sich das aber nicht messen.

Die Vergangenheit wird von den Erzählern immer noch gern aufgesucht; schon der Abenteuerroman empfahl das. Bruno Frank griff nach einer der bekanntesten Abenteuerergestalten des 18. Jahrhunderts, als er in „Trend“ (1926) den „Roman eines Günstlings“ Friedrichs des Großen schrieb, diesmal nicht geneigt, dem Fürsten recht zu geben, den eine Reihe von Erzählungen Franks, „Lage des Königs“ (1924), bis in die heimlichsten Züge seines Menschentums liebevoll verfolgt. Von Seeräubern des Mittelalters meldet in „Godekes Knecht“ (1925) Hans Leip, einem der geglückten neueren Versuche, in Gestaltung und in Wortgebung das Wesen vergangener Zeit auszudrücken. Um wie viel der geschichtliche Roman jetzt einen seiner wichtigsten Begründer aus neuerer Zeit, Walter Scott, überholen kann, ist an Alfred Neumanns „Teufel“ (1926) zu errechnen. Ein Stoff Scotts wird neu gefaßt und gewertet. Eine Rettung vollzieht sich, wie sie dem impressionistischen Drama lieb war; ein Scherwbeschuldigter gewinnt die Züge des Heiligen, der sich für seinen König opfert. Etwas von dem zeitgemäßen Wunsch, sein Ich für die Mitmenschen hinzugeben, klingt da mit. Ein allertreuester Diener seines Herrn schreitet über schwerste Entscheidungen weg und mit Preisgabe seines eigenen Glücks den Marterweg bis ans Ende. In frühe Neuzeit zurück geht auch Wilhelm von Scholz' gewichtiger Roman „Perpetua“ (1926). Das Werden einer Frauenseele, die Wandlung aus Sinnen-

verstrickung zur Heiligen vollzieht sich auf seltsamen Umwegen; eine andere muß, damit das erreicht werde, ihr Leben lassen. Man hat von einem weiblichen Faust gesprochen. Die katholische Umwelt ist aus der Ferne arg verzeichnet. Das widerspricht der Kunst der Darstellung und den sittlichen Absichten, die hier bestehen. Katholische Weltanschauung trägt Leo Weismantels „Geschichte des Richters von Drb“ (1927); wie alte Volksdichtung entwickelt sie aus Dämmerhaftem ein erschütterndes Menschenschicksal, das Werk eines Dichters, der hier zu einer Gestaltung von fester innerer Notwendigkeit gelangt ist. Aus verwandtem Weltgefühl kommt Johannes Murons „Spanische Insel“ (1926); vom Entdecker Columbus soll das Buch melden; der erste Band erweckt die Hoffnung, daß das immer noch Impressionistische von Studens stoffverwandten „Weißen Göttern“ im Sinn jüngeren Bekennerbedürfnisses hier überholt werden kann. Überraschend neuartig in der Fassung einer Erzähleraufgabe, wie auch sonst, läßt Wilhelm Vershofen in „Swennenbrügge“ (1928) das „Schicksal einer Landschaft“ sich entwickeln; ein niederrheinisches Seldwyla, folgerichtig in seiner Entwicklung durch die Jahrhunderte bis in die neueste Zeit aufgezeigt, typisches Menschentum immer wiederkehrend in seinen Wesenszügen.

Vershofen berührt auch noch die Auswirkungen des Weltkriegs und der Nachkriegszeit. Zu ihnen zählt das Neue, das sich in der Jugend durchsetzen will. Der älteren Schicht kaum verständlich, bereitet sich etwas vor, das ebenso zum Heil wie zum Unheil geraten kann. Viel kühnster Idealismus war da besonders in der ersten Zeit nach dem Zusammenbruch im Gange. Noch hat die Dichtung sich wenig mit dieser Erscheinung auseinandergesetzt, die doch gerade dem Streben nach einer Erneuerung des Menschen gerecht werden möchte. Wilhelm Speyers „Kampf der Tertia“ (1927) gewinnt in diesem Zusammenhang für die Zukunft den Wert eines bedeutsamen Zeitdokuments. Andere wie auch Wassermann erzählten gleich Speyer von dem Leben der Waldschulen, wie es etwa in Wickersdorf zu beobachten war. Neues Menschentum enthüllt sich auch in der „Chronik von Sankt Johann“ (1924); der nichtgenannte Verfasser berichtet von schönen Hoffnungen, aber auch von deren Zusammenbruch.

*

Zu den neuen Lyrikern, die nach dem Weltkrieg kamen, zählen Ernst Bertram und Hans Carossa. Beide stehen wie Schaeffer in naher Fühlung mit George. In Ernst Bertram webt eine übermächtige Liebe zu dem deutschen Wesen, das er selbst nach Nietzsche in seinem Buch über Nietzsche deutet. Unbedingter und unzweideutiger als George messen an diesem Gefühl und verurteilen die Sammlungen „Straßburg“ (1920) und „Mornenbuch“ (1925) die Vorgänge der Zeit, möchten der deutschen Welt der Gegenwart gleiches Gefühl einflößen. Hans Carossa ist dem Leben erschlossener, minder herb ist seine Kunst; ihre Zucht ruht nicht wie bei Bertram in einer Innerlichkeit, die Hemmungen überwinden muß, wenn sie sich äußern soll, vielmehr in einer Durchgeistigung, der adliges Wesen etwas Selbstverständliches bedeutet. Friedrich Schnack öffnet beglückt die Augen der sonnenbeglänzten Welt seiner fränkischen Heimat. Fritz Walter Bischoff ist ihm verwandt; die Mystik seiner schlesischen Heimat löst ihm Wirklichkeit noch mehr in eine Wunderwelt auf.

Sie alle haben den jähren Ton des Expressionismus überwunden. Windler und Lersch waren diesem Ton noch nähergekommen, seitdem in ihnen das Bejahen der Welt der Technik einem Anklagen der mechanisierten Welt gewichen ist. Windlers „Zirrgarten Gottes“ (1922) bekennet schwere Enttäuschung. Am Kriegsbeginn hatte er gemeint, sein blutend Volk sei von Auferstehungsglanz erleuchtet; dann war es eilig wieder in den aufgesperrten Rachen der alten Menschheit zurückgefrohen. Lersch „Mensch im Eisen“ (1925) kämpft gleichgesinnt gegen die falschen Propheten des Zeitalters; Sehnsucht nach dem neuen Gott des Geists bricht durch, nach dem Gott, der wie eine Wassermühle das urhaft Eine, das Gründige, das Ganz-Wahre angibt. Diesen Gott besitzen als gläubige Katholiken Jakob Kneip, Franz Johann Weinrich, Gottfried Hasenkamp. Ernst Thrasolt, ein grüblerischer, sehnsüchtiger Gottsucher, steht ihnen nahe, auch Otto Brues, ein Nichtkatholik, ist mit ihnen verwandt. Adolf von Haxfeld gehört hierher.

Kneip hatte aus innerer Notwendigkeit Neues zu sagen als mancher andere. Bauernsohn aus dem Hunsrück, war er nahe daran gewesen, dem Materialismus zu verfallen; er kehrte früh zum Gottsuchertum zurück. Sein „Lebendiger Gott“ (1919) rief die gläubigen Stimmungen wach, in denen er einst auf heimischer Scholle, noch unberührt von den Lektionen der Welt, Gott und die Heiligen gesehen hatte. Mystik löst sich in abgeklärten Humor auf, der dem Heiligen gern Züge des Bauern schenkt, menschliches Fühlen und menschliche Schwäche ihm zumutet und über all das hinaus doch das geheimnisvoll Bezwingende des Göttlichen wahr. So sieht ein Kind das Heilige, zugleich ergriffen von der Hoheit kirchlicher Feier. Der Himmelsliebe Kuß stürzt sich auf solches Gefühl herab in ernster Sabbatstille. Weinrich singt melodisch von Erde und Himmel, aus denen ihm Gott entgegenstrahlt. Hasenkamp wahr die Form der Hymne, durchdrungen von der weckenden Kraft einer Kirche, die von den Räten der Erde erlöst.

Kneip, aber auch Weinrich findet Gott wieder in der Landschaft; ihr Leben wird von ihnen in der Fülle seiner Erscheinungen nacherlebt. Noch aufgeschlossener lauscht Haxfeld den Stimmen der Natur; was sie dem Ohr und dem Auge bietet, kostet er unermüdlich aus, im lyrischen Gedicht wie in der ungebundenen Rede des Buchs „Positano“ (1925). Dynamischer Impressionismus könnte das heißen, wäre nicht phantasiegewaltige Schöpferkraft am Werk, die nur aus ihrem Besitz von Vorstellungen das Spiel der Farben und des Lichts mit bannender Kraft holt.

Eine „Anthologie jüngster Lyrik“, herausgegeben von Willi A. Fehse und Klaus Mann (1927), verrät, wie allerneuester Sang sich wenig selbständig an Vergangenheit anlehnt, merkwürdigerweise lieber an frühe als an spätere. Zwar erinnert manches an Lyrik des Expressionismus; fühlbarer aber ist die Verwandtschaft mit George, Hofmannsthal und Rilke, auch mit noch weit Älterem. So gar Bert Brechts „Hauspostille“ (1927) weist noch da und dort Verknüpfung mit junger Vergangenheit, wo sie nicht — wie meist — einen drastisch-trockenen Ton anschlägt, der kaum schlechthin als zynisch angesprochen werden darf, eher als grotesk in der Neigung, geläutertem Kunstbrauch mit Willen ins Gesicht zu schlagen. Das gemahnt immer noch an Expressionismus; expressionistisch bleibt auch das Verhältnis zum Leben und das Bedürfnis, die herrschende

Gesellschaftsordnung anzuklagen. Noch undenkbarer wären die pathologischen Wortorgien Jakob Haringers, hätte der Expressionismus ihnen nicht die Schranken geöffnet. Wenig Scharfblick beweist, wer in ihnen etwas ganz Originales, keiner Schule Verschriebenes sieht.

*

Schon Schaeffer bestätigt, daß dem Versepos ein neues Leben ersteht. Die Form von „Hermann und Dorothea“, nur noch mehr ins Idyllische gewendet, also näher der Idylle von J. H. Voß, wandelt sich in Thomas Manns „Gesang vom Kindechen“ (1919) zu humorvoll-ironischem Erzählen, das — wie Mann es liebt — von dem Glück im eigenen Heim berichtet. Der Hexameter ist nicht weniger lässig behandelt als in Gerhart Hauptmanns Epen: „Anna“ (1921) enthüllt ein Schicksal, das in seiner bedrückenden Schwere dem idyllischen Ton nicht taugt. Wieder wie einst in „Rose Bernd“ wird eine Mädchenseele einem Unwürdigen geopfert. Viel weiter und hinaus über den Rahmen der Idylle greift das umfangreiche Werk „Des großen Kampffliegers, Landfahrers, Gauklers und Magiers Till Eulenspiegel Abenteuer, Streiche, Gaukeleien, Gesichte und Träume“ (1928). Nichts Geringeres als Hauptmanns Auseinandersetzung mit der Gegenwart birgt sich hinter der lockeren Gestalt eines humoristischen Romans in Hexametern. Wie seit langem immer wieder traf Hauptmann auf Bewunderer, aber noch mehr auf Verurteiler. Alle Vorwürfe, die jemals gegen seine Geistesart erhoben worden waren, stellten sich in verstärkter Form ein. Uebermals bestätigte sich, daß Hauptmann, vor allem wo er Weltanschauliches ausdrückt, in seinem Sinn genommen werden muß, soll er nicht völlig verkannt werden. Ideelles kann der Künstler Hauptmann nur in Bildern ausdrücken. Aber andere Künstler erleben Ideen in greifbarer Gestalt, während Hauptmann Ideen aus Büchern holt, noch wenn er sie wie hier in apokalyptische Gesichte umsetzt. Doch wo er Menschen zu erfühlen hat, bleibt er Meister. Das gilt auch von seinem „Till Eulenspiegel“; nur sinniert Till zu viel, als daß ihm die Kunst Hauptmanns ganz gerecht werden könnte.

Tiefer als Hauptmanns „Till“ setzt Wildgans in seinem epischen Hexametergedicht „Kirbisch, der Gendarm, die Liebe und das Glück“ (1927) den Blickpunkt an. Eine recht unidyllische Idylle wie Hauptmanns „Anna“, zeichnet „Kirbisch“ grotesk eine lange Reihe gemeiner und niedriger Menschen. Die Kriege- und Schieberzeit bildet den Hintergrund. Scharf klagt Wildgans an, während Hauptmann auch in „Till“ die gewohnte zweifelnd ironische Haltung wahrt. Und ausdrücklich huldigt er der Einen und Einzigen, die am schwersten unter der Niedertracht ihrer Umwelt leidet.

Gegenspieler Hauptmanns hier wie immer, begann 1923 Paul Ernst ein geschichtliches Epos in Blankversen „Die Sachsenkaiser“. Seit den Münchnern war solche Epik in Acht und Bann getan. Nur kühnes Wagen kann sich derart einem lange bestehenden Vorurteil entgegenstellen. Noch mutiger baute Döblins „Manas“ (1927) eine ferne farbenreiche Phantasiewelt auf. Auch ihm wird Epos ein sittliches Bekenntnis.

*

Die katholischen Lyriker wandten ihre Kunst auch an Dramen. Weinrichs „Tänzer unserer lieben Frau“ (1921), Hasenkamps hymnisch gehaltene geistliche Schauspiele rechnen nicht mit bestehenden Bühnen. Weismantel dagegen wollte dem Volksspiel in seinen Legenden neue Gestalt geben. Dieckenschmidt blieb auch in der Legende bei dem Gegensatz zwischen wehrloser Qual und ruchloser Freude am Quälen. Aufstachelnde Sinnlichkeit spielt herein. Wie in seiner „Kleinen Sklavin“ ist auch noch in den „Nächten des Bruder Vitalis“ (1922) die Dürrenwelt echt abgemalt. Die Mittel neuester Bühnengestaltung nutzt er; auf zielsichere Wirkung ist alles angelegt. Der Expressionismus, voran Reinhard Sorge, hat Dieckenschmidt viel gegeben. Eine beträchtliche Höhe ersteigt das katholische Drama in Max Mells „Nachfolge Christi-Spiel“ (1927). Knüttelverse, zum Teil in steirischem Dialekt, stimmen zu der Türkenkriegszeit und zu dem Lande, in das der Vorgang verlegt ist. Das Stück ist nicht in Aufzüge geteilt. Von expressionistischer Form ist keine Rede; desto stärker waltet, hier innig mit katholischem Lebensgefühl verschmolzen, die expressionistische Heilslehre von dem christusgleich sich opfernden Erlöser der Menschen in diesem Stück eines Bekenners.

Ein anderer Wiener Dichter, Arnolt Bronnen, verharret noch unbedingt bei der dramatischen Ausdrucksform des Expressionismus, bei Rufen und Schreien. Den Geist des Expressionismus hat er fast ganz ausgeschaltet; nur wenn er, wie in der „Katalaunischen Schlacht“ (1924), gegen den Krieg das Niedrigste und Gemeinste ausspielt, das im Schützengraben den entmenschten Krieger erfüllen kann, bleibt er in der Nähe expressionistischer Gegenkriegdichtung, aber auch von Karl Kraus. Liebäugelt Dieckenschmidt mit der Sinnenlust seiner Gestalten, so ruht für Bronnen alles Wollen und Tun der Menschen in der Brunst. So unbedingt hatte noch kein Dramatiker Freuds Lehre von der Libido bis in ihre letzten Folgerungen durchgeführt. Unwiderstehlich wirkt sich die Macht der sinnbetörenden Frau bei Bronnen aus, Vorgänge der Zeitgeschichte führt er unbedenklich auf sie zurück. Noch in der Erzählung bleibt all das bestehen, auch das Gedrängte und Überbewegte des Expressionismus. Er führt „Napoleons Fall“ (1924) — die Art der Saggestaltung erinnert an Klabunds „Moreau“ — auch nur auf unzeitige Liebesbrunst Napoleons zurück. Mit ähnlichen Mitteln arbeitet der Roman „Film und Leben, Barbara La Marr“ (1928).

Vom Bekenntertum des Expressionismus ist noch in Werfels „Paulus unter den Juden“ (1926) etwas zu verspüren. Der große Gegenstand ist bühnenmäßig packend gefaßt. Das Kleinliche der Menschen, die gegen Paulus kämpfen, ist indes so scharfen Auges gesehen, daß der Vorgang an Größe verliert. Wie das Christentum sich von seiner Mutterwelt löst, hat die Legende längst in höherem Sinne gezeigt. Gerät Werfel hier mit Absicht in die Nähe der enttäuschenden Deuter, die Legendenhaftes auf Allzumenschliches zurückführen und erweisen möchten, um wieviel ärmer an geistiger Kraft die Menschen waren, die in der Legende von hohem Standpunkt aus geschaut sind? Ernst Toller blieb in der Tragödie „Der deutsche Hinkemann“ (1923) den Absichten seiner expressionistischen Anfänge näher. Das Schicksal des Proletariats, der entmannt aus dem

Krieg zurückkehrt, läßt Zoller seine Anklagen gegen den Staat wieder aufnehmen. Liebevoll wie je tritt er auf die Seite des Unglücklichen; symbolisch ist diese Dichtung gemeint. Julius Maria Becker wendet sich im „Friedensschiff“ (1926), die Tragik der Gegenwart zu zeichnen, dem Tragikomischen zu. Symbolisch ist auch das wie das Werk eines Dichters, der mit den Besten des Expressionismus im Innern verwandt ist, Schmidtbonn's Drama „Der Geschlagene“ (1920). Im Schicksal eines abgestürzten, erblindeten Fliegers spiegelt sich der Zusammenbruch Deutschlands; wie das Unheil aus innerer Kraft überwunden werden kann, kündigt Schmidtbonn, auch hier ein Wegweiser zu neuer Geistigkeit. Seine „Fahrt nach Orplid“ (1922) wirkt pessimistischer, ein Ausdruck des Verzagens, das sich der Vorkämpfer des Geists nach dem Umsturz bemächtigte. Neues, besseres Leben kündigt sich fern von der Heimat an. Aber der Eine, der den Weg in dies befreiende Orplid gewiesen hat, stirbt, ehe er das Neuland erreicht hat.

Unruh erfuhr wegen seines „Bonaparte“ (1927) den Vorwurf, seinen Überzeugungen untreu geworden zu sein; andere beschuldigten ihn, er halte hier zu sehr die Gebärde des Dichters der deutschen Republik fest. Der stürmende Schritt seiner Dramatik ist immer noch gewahrt. Weltgeschichtliche Vorgänge geraten zuweilen ins Licht der Groteske. Ein großer Mensch weist auch seine schwachen Seiten; doch auf dem Gipfel des Spiels gewinnt in einer gewaltigen Szene, vielleicht dem Größten, was Unruh bisher geleistet hat, die Persönlichkeit Napoleons eine überwältigende und bannende Kraft. Künstlerfreude an der Gestalt, die zu formen ist, wirkt sich aus. Deutlich genug läßt sich indes erkennen, daß Unruh nicht in dem Gewaltmenschen Napoleon das wahre Heil sieht, und am wenigsten in der Betätigung einer Macht, um derentwillen Napoleon sein Bestes opfert. Historie in Shakespeares Sinn ist Unruhs „Bonaparte“ noch mehr als sein „Prinz Louis Ferdinand“. Er erfüllt ein künstlerisches Bedürfnis des Zeitalters. Der Weltkrieg hat wieder gezeigt, was Weltgeschichte ist. Vorher war sie auch im Drama kaum noch verwertet worden. Jetzt sollen neue Einblicke in weltgeschichtliches Leben und die neugewonnenen Mittel künstlerischer, zunächst bühngemäßer Gestaltung die Historie tragen. Werfels „Suarez und Maximilian“ bewährt abermals den Meister der Bühnenwirkung, ein Drama mit zwei Helden, deren erster auf der Bühne kein Wort zu sprechen hat, ja nicht einmal erscheint und dennoch Mittelpunkt des Ganzen ist. Lissauers „Nord“ (1921) gewann auch nach einer Umarbeitung nicht dramatische Kraft. Wolfgang Goetz steigerte „Reidhart von Gneisenau“ (1922) ins Überlebensgroße auf Kosten einer Umwelt, deren Träger fast mit Shaws Mitteln ins Unheldenhafte umgesetzt werden. Eine Überfülle von Menschen und von Szenenbildern ist aufgeboten. Die Tönung gemahnt an Unruh. Sein eiliger Schritt, das Fähe der dramatischen Rede seiner Geschichtsdramen kehrt hier wieder. Doch die große Linie ist aufgegeben, die Monumentalität von Unruhs Bühnengebärde. Das entspräche nachexpressionistischen Formabsichten. Goetz' Gneisenau nähert sich durch die immer wiederkehrende Klage, daß sein Wirken unterschätzt und seine Großtaten andern gutgeschrieben werden, den Menschen des Impressionismus. Wenn er, ein Feinsühligler und Leichtverletzter, sein Lebensleid einem Freunde be-

172

kennt und in die Tiefen seiner Menschlichkeit Einblick eröffnet, aber nicht bloß an solchen Stellen, gemahnt er an die Menschen Büchners, vor allem an Danton. Grabbes Hannibal hat stolzere Gebärden. Grabbischer ist dagegen die sarkastische Ironie, mit der sich der Gegensatz von wahrem Heldentum und Alltagswelt abzeichnet. Stellt echte Tragik die Träger des Vorgangs immer wieder vor schwere, kaum lösbare Entscheidungen, so waltet sie ungebrochener nicht nur in Unruhs „Bonaparte“, auch in Alfred Neumanns „Patrioten“ (1927). Der allmächtige Günstling des Zaren, der diesen Zar stürzt, um Rußland zu retten, ist verwandt mit dem Helden von Neumanns Roman „Der Teufel“ und zugleich dessen Gegenpol. Schon „Der Teufel“ birgt in Fülle tragische Entscheidungen. „Der Patriot“ erschien 1925 als Erzählung; die Dramatisierung betont dies Tragische kaum noch stärker. Auf weite Strecken hin deckt sich das Gespräch der Erzählung wörtlich mit dem des Dramas. Es kehrt zu altgewohntem Ausdruck tragischer Bühnenform so willig zurück, daß fast nur die Zeichnung einzelner Gestalten, voran des Helden, etwas von dem Fahren und Bewegten, auch von dem Grotesken jüngster Dramatik festhält.

Friedrich Wolf gibt in seinem „Armen Konrad“ (1923) fast alles auf, was von expressionistischer Ausdrucksform er selbst kurz vorher geschaffen hatte. Dem Stoff nach mit Hauptmanns „Florian Geyer“ verwandt, ist der „Arme Konrad“ dem Lebensgefühl, das erst durch den Weltkrieg gezeitigt worden ist, entsprossen. Deutlich kennzeichnen sich Beziehungen zwischen dem scheiternden Bauernaufstand vom Anfang des 16. Jahrhunderts und verwandten Vorgängen aus jüngster Zeit. Daß vollends der besiegte und grauenvoll hingemordete Führer des Aufstands zuletzt von seinem Überwinder als der wahre Sieger begrüßt wird, daß dieser Überwinder sich huldigend vor dem Toten beugt, deutet auf eine Weltauffassung, die weitab liegt von Hauptmanns „Florian Geyer“. Im Mittelpunkt steht freilich da wie dort das Verhältnis des einzelnen zur Menge. Er behält bei Wolf ebenso recht wie in Kaisers „Gas“; im Leben scheitert er an den Menschen, die er retten will. Dies tragische Unvermögen auch des opferwilligsten Führers, die Menge auf rechtem Wege zu erlösen, ist das Grundproblem von Tollers „Masse Mensch“ (1921). Mit echtem Mitgefühl zeichnet Toller das grauenvolle Schicksal der Menge, die sich verblendet gegen ihren berufenen Retter wehrt.

Ganz unmittelbar ein Stück Geschichte des Bolschewismus ist Paquets „Sturmflut“ (1926), bewußte Umformung von Persönlichkeiten, die auch schon für westeuropäische Ferne scharfumrissene Züge gewonnen haben. Es kann befremden, daß hier Lenin, allerdings unter anderm Namen, auf der Bühne erscheint, und doch wieder nicht Lenin ist. Stark fühlbar macht sich Paquets innerer Anteil an dem Vorgang und seine Freude an einem antikapitalistischen Umsturz. In der Behandlung der Menge auf der Bühne geht Paquet fast schon bis zu einem Drama ohne eigentlichen Einzelhelden. Ein Weg öffnet sich, der auch andere jezt lockt. Pfadfinder waren in solcher Richtung einst Grabbe und Büchner gewesen.

Hanns Johst kommt von Grabbe. Sein „Thomas Paine“ (1927) enthüllt in beruhigterer Form die tiefe Ironie des Schicksals eines der Vorkämpfer der

Befreiung Nordamerikas. Spitzer ironisch verurteilen Bruno Franks „Zwölf-tausend“ (1927) die Willkür des Duodezsfürstentums aus dem 18. Jahrhundert. Auch diesmal kann Frank Friedrich dem Großen einen Kranz winden. Der Elsfässer Eduard Reinacher gestaltete den rheinischen Umstürzler aus der Zeit der Jakobiner, Eulogius Schneider, zuerst in einer Novelle, dann 1927 in einem Drama. Die glühend leidenschaftliche Persönlichkeit des Helden trägt das Stück und überwindet die Hindernisse, die durch das Epische des Vorgangs geschaffen werden. Klabunds „Cromwell“ (1926) erreicht nicht die Größe der geschichtlichen Persönlichkeit, trotz den expressionistischen Ausdrucksmitteln. Cromwell ist zu sehr vom Standpunkt der kleinlichen Parteikämpfe unserer Zeit gesehen. Auch in Lernet-Holenias „Demetrius“ (1926) wird die letzte tragische Gestalt, die von Schiller in Angriff genommen worden war, nur noch von der Seite inneren Zusammenbruchs gefaßt. Mächtigere Gebärde hat der Zar, der von Demetrius um seinen Thron gebracht wird. Fast durchaus danken alle diese Historien ihre Ausdrucksform dem Expressionismus. Barockhafte Übersteigerung, wie sie hier herrscht, war einst auch von Schönherr nicht in gleichem Maße erzielt worden. Bert Brecht bleibt immer noch der Sprache des Expressionismus nahe. Er beherrscht aber auch Töne, die verwandter sind mit Hofmannsthal und Rilke. Sein „Leben Eduards II. von England“ (1924) ist Umarbeitung der Historie von Shakespeares Vorläufer Marlowe ins Gedrängte und Fähe des Expressionismus; freilich bietet schon Marlowe eine lange Reihe kurzer Auftritte. Gleich Shakespeares Richard II. wird bei Marlowe ein Fürst, der Schweres auf dem Gewissen hat, durch Schmerzen geläutert und des Mitleids teilhaft. Brecht vermag diesem inneren Aufstieg nicht die dramatische Stoßkraft der ersten Hälfte des Stücks zu geben. Mit Büchner, auf dem Umweg durch den Expressionismus, ist auch Brecht verwandt. Sein Lustspiel „Mann ist Mann“ (1927) möchte durch Situationen von groteskster Komik einen willensschwachen Tölpel zum Heldentum emporleiten, verläßt also in dieser Schlußwendung Büchners Wege. Wie schon in seinem Erstling „Trommeln in der Nacht“ (1922) wirkt immer noch stark bei Brecht das Unausgesprochene, das mitschwingt; denn er kann Worte prägen, die es verraten. Wo Mann und Weib im lebensentscheidenden Augenblick sich auseinandersetzen, findet er einen Ausdruck, der in verschlossene Tiefen der Seele ahnungsvolle Einblicke eröffnet.

Komik und Ironie sind seit dem Umsturz den Dichtern um so lieber geworden, je fremder sie sich dem Leben des Augenblicks fühlen. Iwan Goll, Hanns Johst, Max Pulver und andere geißelten, mehr oder minder mit den Mitteln Sternheims, die neue Umwelt. Bei dem Österreicher Lernet-Holenia wurde das mehr ein teils geistreiches, teils auf bloße Bühnenwirkung gerichtetes Necken. Gerade weil der Bühne von allen Seiten das Wasser abgegraben wurde und weil von ihr Ausländer wie Shaw, Pirandello, dann Amerikaner wie O'Neill die deutschen Dichter siegreich verdrängten, gab das deutsche Lustspiel künstlerische Absichten auf, um den Zuschauer desto kräftiger zu locken. Lernet-Holenia gestand diese Absicht, die ihn und andere in Rozebues Nähe bringt, willig zu. Hasenclevers „Besserer Herr“ (1927) setzt sich keine höheren Ziele. Hasenclever arbeitet gleich

Lernet-Holenia mit einer epigrammatischen, zugespitzten Redeführung, die durch jedes Wort den Sprecher und sein geheimstes Wesen trefflicher und mit Vorliebe zynisch enthüllt. Realistisch ist das gedacht. Das Alltägliche spielt herein wie in die Dramen des Naturalismus. Von ihnen unterscheidet sich dieser zynische Realismus durch die Gesprächsform, die noch weit überholt, was von Sternheims Anfängen in gleicher Richtung und mit verwandtem Zynismus gewagt worden war. Auf erfolgreiche Amerikaner darf sich das berufen, ebenso aber auch die andere, minder sachliche Art des Realismus von heute, der „magische“ Realismus. Gerhard Menzel geht in seinem „Zoboggan“ (1927) weiter zu unüberbrückbaren Widersprüchen zwischen Wirklichem und Unwirklichem. Vergeistigte Filmtechnik hat man das genannt. Von naturalistischer Sprache steigert es sich zu lyrischer Symbolik. Auch da wird Expressionistisches weitergetrieben, zunächst der Wechsel in der Entfernung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit. Ihn hatte Sorghes „Bettler“ dem Expressionismus vorgezeichnet.

Gegen solch überstarkes Aufgebot aufstachelnder Mittel hatte das Abgeklärte von Max Mohrs „Improvisationen im Juni“ (1922) schweren Stand, die für das Recht der Jugend, sich selbst zu leben, mit shakespeareischer Laune eintraten. Mohr selbst gab in späteren Versuchen das Beste dieses ersten Dramas willig auf um des Wettbewerbs willen mit Erfolgreicheren. Unbeirrt durch all die Schlagworte, die jetzt dem deutschen Drama das Licht an der Sonne sichern wollen und zum guten Teil nur Augenblickserfolge zeitigen, geht Ernst Barlach seinen Weg weiter. Die „Sündflut“ (1924) hat das Traumhafte seiner Anfänge überwunden; verschwunden ist auch, was ihn einst mit Büchner verband. Noahs Weg zu Gott führt durch kraftvoll geformte Auftritte hindurch; ihre Sprache ist schlicht und groß. Das könnte an Claudel erinnern, griffe Barlach nicht scharfer zu, wo das Widerspiel Gottes zu gestalten ist, und dränge er nicht noch viel kühner in das Gefühl Gottes ein, der den Menschen geschaffen hat, und den die Schlechtigkeit der Menschen wünschen läßt, diese Schöpfung wieder vernichtet zu sehen. Milde wagt Verwandtes in den „Geschichten vom lieben Gott“. Grausamer und härter als Rilkes gibt sich Barlachs Gottsuchertum.

Barlach verzichtet auch auf das Mittel, das jetzt der Bühne den Wettbewerb mit dem Kino erleichtern soll: In die Bühnendarstellung wird der Film aufgenommen. Paquets „Sturmflut“ ist ein Musterbeispiel der Verschmelzung von Film mit der Bühnendarstellung durch lebende Menschen. Der Text des Dramas verrät auch dem, der die Darstellung auf Piscators Bühne nicht gesehen hat, wie diese neue Darstellungsart gedacht ist. Ist das rasch vorbeieilende Zeitmode oder ein kühner Schritt zu einer Erneuerung der Bühne? Oder nur ein Vorstoß, der einen um so mächtigeren Rückschlag ins Einfachste erwirken kann? Schon ist auch solche Gegenbewegung auf dem Wege.

Schwerer als seit langem ist es heute, den Sinn zu erkennen, der sich hinter dem Schaffen der Dichter birgt. Zu uneinheitlich ist es, zu stark sind gegensätzliche Kräfte an der Arbeit. Neues soll erstehen, ebenso um dem Augenblick seinen treuesten Ausdruck zu schenken wie um mit stärksten Mitteln ein widerwilliges

Publikum zu locken. Wo liegt im Einzelfall die Grenze zwischen Betrieb und ernster Selbstbesinnung?

Chaotisch ist das alles, chaotischer als in den künstlerisch reichbewegten Jahrzehnten nach Beginn des Naturalismus. Ein Schlagwort, das solch Chaos zu einer Einheit verknüpft, ist nicht da, ist weder in der „Neuen Sachlichkeit“ noch im „Magischen Realismus“ gegeben.

Zu wenig gefestigt ist das Leben, der Boden, auf dem die Kunst ruht. Es hat auf deutscher Erde keinen großen emportragenden Zug. Das wird auch bedingt durch die jungen, noch lange nicht gefestigten Verhältnisse der politischen Lage. Ist Klärung schon auf dem Wege? Wird, wenn eines Tages das Zutrauen zur Dauer des Bestehenden wiedererwacht ist, auch die Kunst neue Abklärung gewinnen? Es kann dann auch ein Stöcken und Verkümmern eintreten. Letzten Endes trägt doch das Suchen nach einer besseren Zukunft die vielgestaltige Bewegtheit künstlerischer Äußerungen von heute. Darum fühlt die Jugend sich von neuester Dichtung angezogen.

Bibliographie

Allgemeines

H. Treitschke, Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert (Leipzig 1879 bis 1894 V); G. Kaufmann, Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert (Volksausgabe, Berlin 1912); A. Sartorius von Waltershausen, Deutsche Wirtschaftsgeschichte von 1815—1914 (Jena ² 1925); Th. Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts (Volksausgabe, Berlin 1912); E. Bergmann, Der Geist des 19. Jahrhunderts (Breslau ² 1927); W. Mahrholtz, Gesellschaftliche Umschichtung und geistige Wandlung (Preußische Zb. August 1927).

Darstellungen d. d. Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts gaben G. Brandes (Deutsche Ausgabe, Leipzig 1882—1891 VI); R. M. Meyer, Berlin ² 1900, ⁴ 1910, Volksausgabe 1912, ⁷ 1923 II von H. Vieber bis zur Gegenwart fortgeführt); F. Kummer, (Dresde ¹ 1909, ³ 1923 II); R. Kiezmann (Leipzig 1822); D. Walzel, (Berlin ¹ 1919, ² 1920); W. Dehlke (Halle 1921, mit Proben); H. Vieber, Der Kampf um die Tradition d. d. Dichtung im europäischen Geistesleben 1830—1880 (Stuttgart 1928); H. Eysarz, Von Schiller zu Nietzsche (Halle 1928). — Eine Bibliographie d. d. Literatur und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts findet man in R. M. Meyer's Grundriß der neueren deutschen Literaturgeschichte (Berlin ² 1907), auch in A. Bartels' Handbuch zur Geschichte d. d. Literatur (Leipzig ² 1909); vergl. noch den „Schlagwortkatalog über die Bestände der [Wiener] Nationalbibliothek aus dem Gebiete d. d. Sprach- und Literaturgeschichte“ bearbeitet von F. Koch (Wien 1928).

Zu den einzelnen Epochen

I. Von der Julirevolution bis 1848

1. Junges Deutschland u. politische Dichtung: Zum Eingang vgl. Eckermanns Gespräche mit Goethe hg. von E. Casfle 2, S. 292. — Zum Namen Junges Deutschland vgl. Zf. für deutsche Wortforschung 13, S. 93. J. Proelß, Das j. D. (Stuttgart 1892), L. Geiger, Das j. D. (Berlin 1907), G. Brandes, Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen 6 (Leipzig 1891), H. H. Houben, Jungdeutscher Sturm u. Drang (Leipzig 1911) u. Zeitschriften des j. D. (Berlin 1906, 1909 II), F. Kainz, J. D. (M 2, S. 40—62). B. Schweizer, Rudolf Wienbarg, Beiträge zu einer jungdeutschen Ästhetik (Leipzig 1897), M. Bartholomey, L. W., ein pädagogischer Reformator des j. D. (Langensalza 1912); Neudruck der Ästhetischen Feldzüge mit Vorwort von A. Kerr (Hamburg 1919).
- S. 2. F. Meinecke, Weltbürgertum u. Nationalstaat (München 7 1928) u. Über die Entstehung des modernen politischen Nationalbewußtseins (Berliner S. B. 1917), P. Joachimsen, Die nationale Bewegung von 1815—1849 (Leipzig 1920). A. E. von Noé, Das j. D. u. Goethe (Diss. Chicago 1910), D. Kanehl, Der junge Goethe im Urteil des j. D. (Greifswald 1913); Stimmen aus dem Lager der Goethe-Gegner sammelte M. Holzmann (Berlin 1904, DLD 129). Die Bewunderung des j. D. für Jean Paul spricht sich in L. Börnes Denkrede (Morgenblatt, November 1825) u. in G. Herweghs Aufsätzen (in H. Tardels Ausgabe 2, S. 95—101) am vernehmlichsten aus.
- S. 3. Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde, neu hg. von H. Landsberg (Berlin 1912); J. E. Spenlé, Rahel (Paris 1910); Lore Feist, Rahel Warnhagen. Zwischen Romantik u. jungem Deutschland (Elberfeld 1927); — Bettina von Arnim, Sämtliche Werke hg. von W. Dehke (Berlin 1920—22 VII), Auswahl von M. Koch (DNL 146 II), von A. H. Strobl u. A. W. Fritsch, Geschichten der Bettina (Berlin 1908); von einzelnen Schriften sind neu gedruckt: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde durch J. Fränkel (Jena 1906 III) u. H. Amelung (Berlin 1914], Bong), Clemens Brentanos Frühlingsfranz durch R. Steig (Berlin 1891) u. H. Königsdorf (Königsberg 1907), Die Gûnderode*) (Berlin 1890 u. Leipzig

1905, ² 1920 II); den (vermutlich von B.s Tochter verfaßten) Märchen-Roman „Das Leben der Hochgräfin Gritta“ gab D. Mallon heraus (Berlin 1926; vgl. J. Körner Zbl. 1927, S. 99f). B.s [authentischer] Briefwechsel mit Goethe hg. von R. Steig u. F. Bergemann (Leipzig ² 1927). Monographien von R. H. Strobl (Bielefeld 1906, Beatrice Zade (Stockholm 1916), E. Casse (Kopenhagen 1926), Barbara Allason (Bari 1927); W. Dehlke, B.s Briefromane (Berlin 1904), L. Geiger, B. v. A. u. Friedrich Wilhelm IV. (Frankfurt 1902), W. Frels, B. v. A.s Königsbuch (Diss. Rostock 1912); vgl. die feine Charakteristik in R. M. Rilkes Roman „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (Leipzig 1910) 2, S. 103ff. — F. Petitpierre, Heine in den Schriften des j. D. (Diss. Bern 1916).

- C. 4. G. Pellissier, *Le réalisme du romantisme* (Paris 1912); eine entsprechende deutsche Arbeit fehlt. — E. Eckstein, *Beiträge zur Geschichte des Feuilletons* (Leipzig ² 1876 II); F. Marcus, *Jean Paul u. Heine* (Diss. Marburg 1920). Moritz Saphirs Werke (Brünn 1886—88 XXVI), Auswahl von G. Glück (Wien 1912); A. Sauer, *Bauernfeld u. G.* (Beiträge zur Literatur u. Theatergeschichte, L. Geiger dargebracht, Berlin 1918 u. JbGr 27). — M. Berger, *Görres als politischer Publizist* (Bonn 1921), W. Spael, *Publizistik u. Journalistik u. ihre Erscheinungsformen bei G.* (Köln 1928). — *Briefe an Wolfgang Menzel* hg. von H. Meisner u. E. Schmidt, mit biogr. Einleitung von R. M. Meyer (Berlin 1908); E. Herfing, *W. M. u. das j. D.* (Diss. Münster 1909), R. Fürsts Einleitung zu Börnes Pamphlet; Menzel der Franzosenfresser (L. Geigers Börne-Ausgabe 7).
- C. 5. H. Bloesch, *Das j. D. in seinen Beziehungen zu Frankreich* (Bern 1903); E. Mroczinsky, *D. d. Übersetzungen der dramatischen Hauptwerke Victor Hugos* (Diss. Halle 1915). L. Stein, *Geschichte der sozialen Bewegung in Frankreich* (Leipzig ³ 1849f.); F. Duine, *Lamennais* (Paris 1924), W. Gurian, *Lamennais (Die Schildgenossen 1928)*; W. Spühler, *Der Saint-Simonismus* (Zürich 1926), E. M. Butler, *The Saint-Simonian religion in Germany* (Cambridge 1926). E. Bergmann, *Die ethischen Probleme des j. D.* (Diss. Leipzig 1906), H. Friedrich, *Die religionsphilosophisch-soziologischen Elemente in den Prosadichtungen des j. D.* (Leipzig) 1907, R. Möckel, *Der Gedanke der Menschheitsentwicklung im j. D.* (Diss. Leipzig 1916); L. Stein, *Das dritte Reich* (LE 13), vgl. D. Walzel, *Geistesleben* ² S. 485ff. u. H. Collin, *Ibsen* (Heidelberg 1910) S. 390ff. P. Barth, *Die Geschichtsphilosophie Hegels u. der Hegelianer bis auf Marx u. Hartmann* (Leipzig 1890). — D. F. Strauß, *Gesammelte Schriften* hg. von E. Zeller (Bonn 1876/7 XII), *Ausgewählte Briefe* hg. von E. Zeller (Bonn 1895), *Briefe an L. Georgii* hg. von H. Maier (Tübingen 1912), *Briefe an seine Tochter* hg. von F. Heusler (Heidelberg 1921, Privatdruck); Monographien von E. Zeller (Heidelberg 1876—78 II) u. Th. Ziegler (Straßburg 1908),

*) Die Gesammelten Werke der Gündertode edierten L. Hirschberg (Berlin 1920 II, Bibliophilen-Lurusausgabe) und Elisabeth Salomon (München 1923), eine Auswahl bot L. v. Pigenot (München 1922). Die Liebe der G. Friedrich Creuzers Briefe an sie, hg. von R. Preisdanz (München 1912); Geneviève Bianquis, *Caroline de G.* (Paris 1910), E. Regen, *Die Dramen der R. v. G.* (Berlin 1910).

- vgl. auch Friedrich Nießsches erste Unzeitgemäße Betrachtung. — E. Seilliére, Henri et Charlotte Stieglitz (Paris 1909).
- E. 6. W. Karénine, George Sand, sa vie et ses œuvres (Paris 1899—1926 IV), E. Seilliére, G. S. (Paris 1925), L. Buis, Les Théories sociales de G. S. (Paris 1910). — Karl Gutzkow, Ausgewählte Werke hg. von H. H. Houben (Leipzig [1908], Hesse XII), R. Gensel (Berlin [1910], Bong XII), P. Müller (Leipzig 1915), Meyer IV); Wally nebst einer Folge von Streitschriften hg. von E. Wolff (Jena 1905), vgl. L. Geiger Archiv 136, S. 229ff. u. F. Schneider, G.s Werk u. D. F. Strauß' „Leben Jesu“ (The germanic Review 1); Gutzkows u. Wienbargs Deutsche Revue hg. von J. Dresch (Berlin 1904, DLD 132); H. H. Houben, G.-Funde (Berlin 1901). J. Dresch, G. et la Jeune Allemagne (Paris 1904), L. Maenner, G. u. der demokratische Gedanke (München 1921), A. Casemlann, G.s Stellung zu den religiös-ethischen Problemen seiner Zeit (Augsburg 1900), D. P. Schinnerer, Woman in the life and work of G. (New York 1924); E. Metis, G. als Dramatiker (Stuttgart 1915), P. Müller, G. als Lustspielsdichter (Marburg 1910), D. Baumgard, G.s dramaturgische Tätigkeit am Dresdener Hoftheater (Diss. Bonn 1915); A. Fell, G.s Ritter vom Geiste (Machen 1927); D. F. Pasmore, K. G.s short stories (Modern Language Notes 33). — D. Draeger, Theodor Mundt u. seine Beziehungen zum Jungen Deutschland (Marburg 1909), W. Prinz, Th. M. als Literaturhistoriker (Diss. Halle 1912), W. Grupe, M.s u. Kühnes Verhältnis zu Hegel u. seinen Gegnern (Halle 1928); H. von Kleinmayr, Zu Th. M.s Freihafen (ZDG 1917). — Ida von Hahn-Hahn, Gesammelte Werke hg. von D. von Schaching (Regensburg 1902ff, XLV), Faustine hg. von A. Schurig (Berlin 1919); Biographien von H. Reiter (Würzburg o. J.) u. Alinde Jacobi [= Maria Krug] (Mainz 1894). R. Weiß, Religiöse u. ethische Probleme in Gutzkows Uriel Acosta (Freiburg 1912).
- E. 7. Georg Büchner, Sämtliche Werke hg. von R. E. Franzos (Frankfurt 1879), P. Landau (Berlin 1909 II), W. Hausenstein (Leipzig 1915), E. Lewy (Leipzig 1919), kritische Ausgabe der „Sämtlichen Werke u. Briefe“ von F. Bergemann (Leipzig 1922), sämtliche poetische Werke nebst einer Briefauswahl hg. von A. Zweig (München 1923, Bösl), einzelnes in UB, WB, ZB. Friede den Hütten, Krieg den Philistern hg. von R. Pinthus (Berlin 1919); M. Zobel von Zabelitz, G. B. Leben u. Schaffen (Berlin 1915), H. Lipmann, G. B. u. die Romantik (München 1923), A. Renfer, G. B. u. das Lustspiel der Romantik (Berlin 1924), F. König, G. B.s „Danton“ (Halle 1924), R. Jelikoff, G. B. u. sein „Dantons Tod“ (Hildesheim 1928), H. Winkler, G. B.s Woyzeck (Greifswald 1925). — Ernst Elias Niebergalls dramatische Werke hg. von G. Fuchs (Darmstadt 1894) u. R. Eßelborn (ebd. 1925), erzählende Werke hg. von R. Eßelborn (ebd. 1925 III), Datterich auch in ZB; R. Eßelborn, E. E. N. (Darmstadt 1923, mit Literatur). — Else Hes, Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin (Stuttgart 1914), E. Müller, Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters: Ch. B.-Pf. 1837—1843 (Zürich 1912), A. von Weilen, Ch. B.-Pf. u. H. Laube im Briefwechsel (Berlin 1917). P. Weiglin, Gutzkows u. Laubes Literaturdramen (Berlin 1910). Heinrich Laube, Gesammelte Werke hg. von H. H. Houben (Leipzig [1908], Hesse L; ebenda eine Auswahl in X),

Theaterkritiken u. dramaturgische Aufsätze hg. von A. v. Weilen (Berlin 1906 7 II); P. Przygodda, L.s literarische Frühzeit (Berlin 1910), W. Lange, L.s Aufstieg (Leipzig 1923), R. Rolle, L. als sozialer u. politischer Schriftsteller (Diss. Münster 1915), Maria Moormann, Die Bühnentechnik L.s (Leipzig 1917), R. Junack, L.s Entwicklung zum Reformator d. d. Theaters (Diss. Erlangen 1922). F. Horch, Das Burgtheater unter L. u. A. Wilbrandt (Wien 1925), G. Altmann, L.s Prinzip der Theaterleitung (Dortmund 1908), über L.s Berufung ans Burgtheater A. Fournier, Historische Studien 3 (Wien 1912); F. Stißer, L.s „Monaldeschi“ (Diss. Marburg 1927); R. Schiedermaier, Der Graf von Essex in der Literatur (Diss. München 1908), W. Baerwolff, Der Graf von Essex im deutschen Drama (Diss. Tübingen 1920).

- S. 8. F. Hirth, Der Zerrissene (LE 20). Alexander von [Ungern=] Sternberg, Braune Märchen, neu hg. von A. Schurig (Berlin 1919) u. P. Hamecher (Berlin 1919), Erinnerungsblätter aus der Biedermeierzeit hg. von J. Kühn (Potsdam 1919); vgl. J. Kühn in Preußische Zb. 180. Über Byron s. zu S. 512. — Nikolaus Lenau, Sämtliche Werke hg. von A. Grün (Stuttgart 1855 IV), R. Borberger (Berlin [1883], Hempel), G. E. Wasthel (Leipzig [1885], Reclam), M. Koch (DN 154/5), E. Castle (Leipzig [1900], Hesse), E. Schaeffer (Leipzig [1905], Meyer II), E. A. von Bloedau (Berlin [1912], Bong), kritische Ausgabe von E. Castle (Leipzig 1910—23 VI), Auswahl von D. Rommel (Taschen 1914 III); L.s Leben von seinem Schwager A. K. Schurz, erneut u. erweitert von E. Castle 1 (Wien 1913). E. Castle, N. L. (Leipzig 1902), L. u. die Familie Löwenthal (Leipzig 1906 II) u. Neue L.-Dokumente [aus dem Irrenhaus] (Donauland 1); L. Roustan, L. et son temps (Paris 1898), S. Rahmer, N. L. als Mensch u. Dichter, sexualpathologische Studie (Berlin 1911), E. Lemke, N. L. (UB [1927]), J. Sadger, Aus dem Liebesleben N. L.s (Wien 2 1925), B. Errante, Paraphrasen über L. (München 1924); L. Reynaud, N. L. poète lyrique (Paris 1905), H. Bischoff, N. L.s Lyrik (Berlin 1920/1 II), G. Gabetti, La poesia di Mörike e di L. (Roma 1927), J. Maione, La poesia di L. (Messina 1926), D. Walzel, Geistesleben S. 331ff; J. van Hessen, N. L. u. das junge Deutschland (Diss. Groningen 1926). L. Roustan, Le séjour de L. en Amérique (Revue 8), G. A. Mulfinger, F. Körnbergers*) Roman „Der Amerikamüde“, dessen Quellen u. Verhältnis zu L.s Amerikareise (Diss. Chicago 1903); E. Greven, Die Naturschilderung in den Dichtwerken von L. (Stuttgart 1910), R. Hufschke, L. u. die Musik (Almanach d. d. Musikbücherei 2 [1923]), J. Deutsch, Zur Psychologie u. Ästhetik der Lyrik. Untersuchungen an N. L. (Diss. Greifswald 1914), E. Siegel, L.s Faust u. sein Verhältnis zur Philosophie (Kantstudien 31); Maria Brie, Savonarola in d. d. Literatur (Breslau 1903).
- S. 9. Anastasius Grüns Werke hg. von A. Schlossar (Leipzig [1907], Hesse X), E. Castle (Berlin [1909], Bong); Politische Reden hg. von St. Hoff (Wien 1906). G. Spindler, The life of Karl Follen (Chicago 1917), H. Haupt, Zum Gedächtnis K. F.s (Deutsch-amerikanische Geschichtsblätter 22/3).

*) Ferdinand Körnbergers gesammelte Werke hg. von D. E. Deutsch (München 1910—12 IV), Auswahl von F. Hirth (Taschen 1914 II), Briefe an Stefan Milow (ZbGr 16), an H. Laube (DN Oktober 1919), Briefe eines politischen Flüchtlings hg. von D. E. Deutsch (Wien 1920).

- S. 10. H. von Petersdorff, König F. W. IV. (Stuttgart 1900), F. Rachfahl, D. d. Politik Friedrich Wilhelm IV. 1848/9 (München 1919). L. Waelles, Nikolaus Becker (Bonn 1896). Schneckenburgers deutsche Lieder hg. von K. Gerok (Stuttgart 1870); G. Schwer u. F. Lipperheide, Die Wacht am Rhein (Berlin 1871), vgl. die Aufsätze von G. Fittbogen (ZfD 29) u. M. Friedländer DM September 1923). W. Deetjen, Sie sollen ihn nicht haben! Tatsachen u. Stimmungen aus dem Jahre 1840 (Weimar 1920). — Des Fürsten Pückler-Muskau Briefwechsel u. Tagebücher hg. von L. Uffing (Berlin 1873—76 IX), Auswahl aus seinen Schriften u. Briefen bei H. Conrad, Ironie des Lebens (München 1910). A. Ehrhard, Le prince de P.-M. (Paris 1927); W. Drangosch, Versuch einer P.-M.-Bibliographie (Die Bücherstube 4 [1926]), K. Hillebrand, Zeiten, Völker u. Menschen 2 (Berlin 1875), S. 384 bis 419, G. Meißner, D. d. Landschaft bei P. M. (Diss. Greifswald 1914). — Georg Herwegh, Sämtliche Werke hg. von H. Tardel (Berlin [1909], Bong III), Gedichte eines Lebendigen neu hg. von Marcel Herwegh [dem Sohne des Dichters] (Leipzig [1909], Hesse), der auch Lassalles Briefe an H. (Zürich 1896), Briefe von u. an H. (München 1896) z. H.s Briefwechsel mit seiner Braut (Berlin 1906) edierte; W. Fleury, Aus H.s Nachlaß (Lausanne 1911, dazu Euphorion 20) u. Le poète G. H. 1817 bis 1875 (Paris 1911); A. Belli, Pensiero i atto di G. H. (Venezia 1914), E. Baldinger, G. H., die Gedankenwelt der Gedichte eines Lebendigen (Bern 1917), K. Hensold, G. H. u. seine deutschen Vorbilder (Progr. Ansbach 1916, auch als Münchener Diss.), W. Kilian, H. als Übersetzer (Stuttgart 1914), M. Herwegh, Le centenaire de G. H. (Paris 1917). — Ch. Pezet, Die Blütezeit d. d. politischen Lyrik 1840—1850 (München 1903), B. Pollak, Die p. L. u. die Parteien d. d. Vormärz (Wien 1911), D. Rommel, Die [österreichische] p. L. des Vormärz u. des Sturmjahres (Wien 1912), H. E. Tiethe, Die p. L. in d. d. Schweiz 1830—1850 (Bern 1917), G. Behr, Die deutschamerikanische patriotische Lyrik der Achtundvierziger u. ihre historische Grundlage (New York 1916).
- S. 11. Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Gesammelte Werke hg. von H. Gerstenberg (Berlin 1891—93 VIII), Auswahl von H. Benzmann (Leipzig [1905,² 1924], Hesse IV) u. Auguste Wiedler-Steinberg (Berlin [1912], Bong II), auch in UB; Das Parlament zu Schnappel hg. von A. Kutscher (München 1918); Briefe: An meine Freunde hg. von H. Gerstenberg (Berlin 1903), Germanistenbriefe von u. an H. v. F. hg. von F. Behrend (Berlin 1917). H. Gerstenberg, Deutschland, Deutschland über alles! Ein Lebensbild des Dichters H. v. F. (München 1916), H. Neuter, H. v. F. (Quellen u. Darstellungen zur Geschichte d. d. Burschenschaft 7 [1921]), Th. Neef, H. v. F. als politischer Dichter (Diss. Münster 1912), M. Preiß, H. v. F. u. sein Deutschlandlied (Jb. des freien deutschen Hochstifts 1926), Th. Siebs, H. v. F. als Professor in Breslau (ZfDph. 43); E. Verneisen, H. v. F. als Vorkämpfer deutscher Kultur in Belgien u. Holland (Leipzig 1915). — Auswahl aus Wilhelm Wackernagels Gedichten von S. Bögelin (Basel 1873), Briefe aus seinem Nachlaß hg. von A. Leitzmann (Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1916), W. Wackernagel [der Sohn], W. Ws. Jugendjahre (Basel 1885). — J. Joesten, Gottfried Kinkels Leben, Streben u. Dichten (Köln 1904), M. Bollert, G. K.s Kämpfe

um Beruf u. Weltanschauung bis zur Revolution (Bonn 1913) u. Freiligrath u. G. K. (Bromberg 1916), E. Enders, G. K. im Kreise seiner Kölner Jugendfreunde (Bonn 1913), K. Schurz, G. K.s Befreiung aus dem Zuchthaus zu Spandau, hg. von H. H. Houben (Leipzig 1920), W. Miefley, G. K. in Zürich 1866—1882 (Euphorion 19); E. Pitollot, La question K. in 1914 u. Préface d'une bibliographie de G. K. (Revue germanique 11, 12), M. R. de Jonge, G. K. as political and social thinker (New York 1926). „Otto der Schuß“ in UB; G. Noll, Otto der Schuß in der Literatur (Straßburg 1906). J. F. Schulte, Johanna Kinkel (Münster 1908). — Friedrich von Sallet, Sämtliche Werke hg. von Lh. Paur (Breslau 1845—48 V), ausgewählte Gedichte von M. Henning (Frankfurt 1913), einzelnes in UB; Briefe F. v. S.s an Eduard Duller (Mitteilungen aus dem Berliner Literaturarchiv N. F. 17 [1920]). Monographien von Marie Hannes (Diss. München 1915) u. D. Hundertmark (Diss. Würzburg 1916). — Leopold Schefers Laienbrevier in UB; E. Brenning, L. Sch. (Bremen 1884), K. Siegen, Aus L. Sch.s Frühzeit (Akademische Blätter 1, 1884). — Franz Dingelstedt, Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters hg. von H. H. Houben (Leipzig 1923), D.s Briefwechsel mit J. Hartmann hg. von W. Deetjen (Leipzig 1923), K. Glossy, Aus der Briefmappe eines Burgtheaterdirektors (Wien 1925); B. Klostermann, F. D.s Jugendleben u. politische Dichtung (Diss. Münster 1913), D. Liebscher, F. D. u. seine dramaturgische Entwicklung bis 1857 (Diss. München 1911), R. Roennede, F. D. am Weimarer Hoftheater (Diss. Greifswald 1912). — Ferdinand Freiligraths Werke hg. von L. Schröder (Leipzig [1907], Hesse X, ²[1926] VI), P. Zaunert (Leipzig [1905], Meyer II), E. Schmidt-Weissenfels (Berlin o. J. III), W. Heichen (Berlin [1907], Weichert), J. Schwering (Berlin [1910], Bong VI); W. Buchner, F. F. Ein Dichterleben in Briefen (Lahr 1881/2 II; dazu Euphorion, 1. Ergänzungsheft), F.s Briefe hg. von [seiner Tochter] Luise Wiens (Stuttgart 1910), F.s Briefwechsel mit G. Kinkel bei M. Bollert, F. u. Kinkel (Bromberg 1916), F.s Briefwechsel mit K. Marx hg. von F. Mehring (Die Neue Zeit, 12. Ergänzungsheft, Stuttgart 1912). Gisberte Freiligrath, Beiträge zur Biographie F. F.s (Minden 1889), Paul Besson, F. (Paris 1899), E. G. Gudde, F.s Entwicklung als politischer Dichter (Berlin 1922), B. Fleury, Les sources de F. (Revue germanique 13); K. Richter, F. als Übersetzer (Berlin 1899), G. W. Spink, F. als Verdeutschender der englischen Poesie (Berlin 1925); J. Hallermann, F.s Einfluß auf die Lyriker der Münchner Dichterschule (Diss. Münster 1917). J. Schwering, Prinz Eugen in d. d. Dichtung (Aus Vergangenheit u. Gegenwart, Festschrift für F. Philippi, Münster 1923). — F. Mehring, Geschichte d. d. Sozialdemokratie (Berlin ⁴ 1909 IV) u. Sozialistische Lyrik: Herwegh, Freiligrath, Heine (Archiv für die Geschichte des Sozialismus 4); H. Benzmann, Die soziale Ballade in Deutschland (München 1912), E. Lipšin, Lyric pioneers of modern Germany. Studies in German Social Poetry (New York 1928). — F. Hinnoch, Ernst Willkomm (Diss. Münster 1915), E. Lipšin, The Weavers in German Literature (Göttingen 1926). G. Büttner, Robert Prutz (Leipzig 1913), Auswahl seiner Dichtungen im R.-P.-Gedenkbuch (Stettin 1916); H. Neumann, R. P. u. seine Komödien (Diss. Marburg 1913). E. Hohenstattner, Über die politischen Romane von R. P. (Diss. München 1918).

2. Die Gegenströmung: Moriz Graf Strachwitz, *Sämtliche Lieder u. Balladen* hg. von E. M. Elster (Berlin 1912), W. Brecht (Berlin 1925), auch in UB; A. A. L. Zielo, *Die Dichtung des Grafen St.* (Berlin 1902) u. *Euphorion* 9, 10. Karl Simrock, *Ausgewählte Werke* hg. von G. Klee (Leipzig [1907], Hesse XII). D. d. Ballade hg. von H. Benzmänn (Leipzig ² 1925 II), *Deutsche Balladen von Bürger bis zur Gegenwart* hg. von E. Lissauer (Stuttgart 1923); E. F. Kossmann, *Die 7zeilige Strophe in d. d. Literatur* (Haag 1923; 4. Kap. „Wiedergeburt der B.“); Helen Louise Cohen, *The ballade* (Diss. New York 1915). — Annette von Droste-Hülshoff, *Gesammelte Werke* hg. von L. Schücking (Stuttgart 1878/9 III), E. von Droste-Hülshoff (Münster 1884—87 IV), mit Biographie von W. Kreiten, ⁷ 1906 durch G. Gietmann), E. Arens (Leipzig [1904], Hesse VI), F. Schöner (Berlin [1912], Bong VI), H. M. Elster (Weimar 1925 III), kritische Ausgabe von B. Badt, K. Pinthuis u. K. Schulte (München 1925 III in V), *Westfälische Skizzen u. Landschaften* hg. von E. Arens (Münster 1912), *Das geistliche Jahr nach der Handschrift* hg. von F. Fostes (Münster 1913); *Briefe* edierten Schücker (Münster ² 1880), Th. Schücking (Leipzig 1893), H. Carbauns (Münster 1909), M. Schneider (Stuttgart 1923). *Biographien u. Charakteristiken* von L. Schücking (Hannover ² 1871), H. Hüffer (Gotha ³ 1911), W. von Scholz (Stuttgart ² 1923), E. Basse (Bielefeld ³ 1923), Ernestine Berens (Paris 1913), Marie Silling (Leipzig 1920); *Dichtergrüße an A. v. D.-H.* hg. von E. Arens (M.-Gladbach 1923). H. Lücke, *A. v. D.-H. u. ihr Verhältnis zur Romantik* (Diss. Marburg 1927), F. Werle, *Der Gotteskampf der D.* (Mainz 1925), F. Karp, *Die religiöse Entwicklung A.s v. D.-H.* (Diss. Köln 1927), A. Waldemann, *Die religiöse Lyrik d. d. Katholizismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung A. v. D.-H.s* (Leipzig 1911), G. P. Pfeiffer, *Die Lyrik der A. v. D.-H.* (Berlin 1914), Berta Badt, *A. v. D.-H., ihre dichterische Entwicklung u. ihr Verhältnis zur englischen Literatur* (Breslau 1909), F. Lucas, *Zur Balladentechnik der A. v. D.* (Münster 1906; vgl. L. Böhme, *Euphorion* 14), R. Muckenheim, *Der Strophenbau A. v. D.s* (Münster 1910), Edith Oppens, *Die Gestaltung der Landschaft bei A. v. D.-H.* (Diss. Hamburg 1926), F. Heitmann, *A. v. D.-H. als Erzählerin. Realismus u. Objektivität der Judenbuche* (Münster 1914), M. Kniepen, *A. v. D.-H.s dramatische Tätigkeit* (Münster 1910); zum *Spiritus familiaris* vgl. Marie Kraß (Hochland 10) u. A. Schlosser, *Die Sage vom Galgenmännlein in der Literatur* (Diss. Münster 1912).
- §. 14. Eduard Mörike, *Sämtliche Werke* hg. von R. Krauß (Leipzig [1905, ² 1910], Hesse VI), W. Eggert-Windegg (Stuttgart 1905 II), K. Fischer (München 1906 VI), H. Maync (Leipzig [1909, ² 1914], Meyer III), E. Salzwürf (Leipzig [1910], Reclam II), A. Leffson (Berlin [1911], Bong.) W. v. Scholz (Stuttgart 1924 III); Faksimiledruck von M.s Prachthandschrift der Gedichte durch F. Behrend (Leipzig 1925); ausgewählte Briefe gaben K. Fischer u. R. Krauß (Berlin 1903/4 II) u. W. Vesper (Berlin 1912), H. W. Rath edierte den Briefwechsel mit Schwind (Stuttgart ² 1920), Storm (Stuttgart 1919) u. Luise Rau (Ludwigsburg 1921), H. Kindermann den mit H. Kurz (Stuttgart 1919), R. Vischer den mit F. Th. Vischer (München 1926); ungedruckte Dichtungen u. Briefe von u. an M. sowie wertvolle Auffäge über ihn finden sich in den Rechenschaftsberichten des Schwäbischen

Schillervereins; s. noch H. W. Rath, M. als Kinderfreund (Ludwigsburg 1926). Biographien von K. Fischer (Berlin 1901), H. Maync (Stuttgart 3 1927), E. v. Sallwürf (Leipzig [1926] UB). Ruth Bachert, M.s Maler Nolten (Leipzig 1918), W. Heinsius, M. u. die Romantik (DB 3), Ilse Märzens, Die Mythologie bei M. (Marburg 1921), H. Walder, M.s Weltanschauung (Zürich 1922), H. Hieber, M.s Gedankenwelt (Stuttgart 1923); D. F. Heilmann, M.s Lyrik u. das Volkslied (Berlin 1913), A. Turazzi, M. e l' antichità classica (Roma 1923), G. Gabetti, La poesia di M. (Roma 1927), A. Schaeffer, Dichter u. Dichtung (Leipzig 1922) S. 48—82, W. Knögel, Boß' Luise u. die Entwicklung d. d. Idylle bis auf H. Seidel (Frankfurt 1906), A. Kinzel, Der Vers in M.s Idylle vom Bodensee (Progr. Wien 1910), A. Fischli, Klangmittel im Versinnern aufgezeigt an der Lyrik M.s (Bern 1920), B. Seuffert, M.s Nolten u. Mozart (Graz 1924), A. Eichler, Die Quellenverarbeitung in M.s Mozart (Zs. für die österr. Mittelschulen 2).

- S. 15. E. Rüd, D. d. Dorfgeschichte bis auf Auerbach (Diss. Tübingen 1909). Heinrich Zschokke, Gesammelte Werke hg. von seinem Sohn Emil (Aarau 1851—54 XXXV), Auswahl von A. Bögtlin (Leipzig [1907], Hesse) u. H. Bodmer (Berlin [1910], Bong XII); E. Günther, H. Z.s Jugend- u. Bildungsjahre (Aarau 1918), M. Schulz, H. Z. als Dramatiker (Diss. Breslau 1914), H. E. Wechlin, Der Aargau als Vermittler deutscher Literatur an die Schweiz 1798—1848 (Aarau 1925). — Jeremias Gotthelf, Sämtliche Werke hg. von R. Hunziker u. H. Bloesch (München bzw. Zürich 1911 ff. bisher XX), Volksausgabe mit Erläuterungen von F. Better (Bern 1898/9 XI), Auswahl von A. Bartels (Leipzig [1907], Hesse XII) u. J. Mumbauer (Freiburg i. B. 1925 IV), einzelnes in UB; Monographien von D. v. Greinerz (Basel 1918), G. Muret, J. G. (Paris 1913), E. Manuel (Zürich 1923), R. Hunziker (Frauenfeld 1927), W. Rößle, J. G. als Volkserzieher (Diss. München 1917); über J. G.s Weltanschauung schrieben Ricarda Huch (Bern 1917) u. A. Zneichen (Zürich 1920). — P. Reizke, D. d. politischen Flüchtlinge in der Schweiz (Diss. Kiel 1927).
- S. 16. Berthold Auerbachs Werke hg. von A. Bettelheim (Leipzig [1912], Hesse XV) u. Lh. Schäfer (Berlin 1912 III), Briefe an J. Auerbach hg. von F. Spielhagen (Frankfurt 1869); A. Bettelheim, B. A. (Stuttgart 1907) u. Biographienwege (Berlin 1913), E. Roggen, Die Motive in A.s Dorfgeschichten (Diss. Bern 1913), W. Scherer, Kl. Schr. 2, S. 147 ff., H. Glück, Der Dialekt in den Dorfgeschichten B. A.s u. Melchior Meyrs (Diss. Tübingen 1914), F. Sebrecht, B. A.s dramaturgische Studien (Diss. Würzburg 1912); G. Gesemann, Leo Tolstoi u. B. A. (Archiv für slawische Philologie 40). — Leopold Kompert, Gesammelte Schriften hg. von St. Hoß (Leipzig [1906], Hesse X); P. Amann, L. A.s literarische Anfänge (Prag 1907); L. Geiger, D. d. Literatur u. die Juden (Berlin 1910). — Franz Stelzhamer, Ausgewählte Dichtungen hg. von P. Rosegger (Wien 1884 IV), R. Greinz (UB [1905]), L. von Hörmann (Wien 1912 II); H. Comenda, St.-Bibliographie (Linz 1909), M. Burckhard, F. St. u. die oberösterreichische Dialektdichtung (Wien 1905); als poetische Figur erscheint St. auch in Richard Plattensteiners Roman „Der sakrische Franz!“ (Leipzig 1916). J. Bihan, K. A. Kaltenbrunner als mundartlicher Dichter (Linz

1904). Franz von Kobell, *Gschichtln u. Gsängln* hg. von A. Dreyer (München 1913); A. Dreyer, *F. K.* (München 1904). Graf Franz Pocci, *Sämtliche Kasperlkomödien* (München 1910 III), *Auswahl von Exp. Schmidt* (Leipzig 1907) u. K. Schloß (München 1909); E. Wolter, *F. P. als Simplizissimus der Romantik* (München 1925), F. Pocci, *Das Werk des Künstlers F. P. Ein Verzeichnis seiner Schriften, Kompositionen u. graphischen Arbeiten* (München 1926). Eleonore Rapp, *Die Marionette in d. d. Dichtung* (Leipzig 1924). A. Dreyer, *Die Fliegenden Blätter* (Das Bayerland 31), vgl. F. Lh. Vischer, *Altes u. Neues* (Stuttgart 1881) 1, S. 61—151 u. H. Schlittgen, *Erinnerungen* (München 1926); G. Hermann, *D. d. Karikatur im 19. Jahrhundert* (Bielefeld 1901), Henriette Moos, *Zur Soziologie des Witzblattes* (Diff. Heidelberg 1905).

- S. 17. Österreichs Vormärz: H. Schlitter, *Aus D.s B.* (Wien 1920 IV), H. Tieze, *Das vormärzliche Wien in Wort u. Bild* (Wien 1925); *Briefe aus dem B.* Eine Sammlung aus dem Nachlasse Moriz Hartmanns hg. von D. Wittner (Prag 1911). *Die politische Lyrik des B. u. des Sturmjahres* hg. von D. Rommel (Teschen 1912); A. Kleinberg, *Der B.* (Leipzig 1917) u. *Die Zensur im B.* (Leipzig 1917), K. Glossy, *Literarische Geheimberichte aus dem B.* (JbGr 24, 25); D. Wittner, *Österreichische Porträts* (Wien 1906). — Friedrich Halms Werke hg. von A. Schlossar (Leipzig [1904], Hesse IV) u. R. Fürst (Berlin [1910], Bong IV), D. Rommel (Teschen 1914 IV), *Briefwechsel mit Enk von der Burg* hg. von R. Schachinger (Wien 1890); F. Pachler, *Jugend u. Lehrjahre des Dichters F. H.* (Helferts österreichisches Jb. 1877), R. Pelz, *F. H. u. die Bühne* (Diff. Münster 1926), H. Schneider, *F. H. u. das spanische Drama* (Berlin 1909), G. Boden, *Der Stil in den Dramen F. H.s* (Diff. Greifswald 1911), P. Lambarz, *Der fünf Fußige Jambus in F. H.s Dramen* (Diff. Münster 1915), H. Petersen, *H. F.s Fechter von Ravenna* (Diff. Marburg 1911; vgl. K. Freye, *JfWf* N. F. 4), Käthe Laferstein, *Der Grifeldistoff in der Weltliteratur* (Weimar 1926), M. Mente, *Über ein handschriftliches Jugenddrama F. H.s* (Progr. Brün 1916); Charlotte Reinicke, *F. H.s Erzählungen u. ihre Technik* (Lüdingen 1912).
- S. 18. Eduard Bauernfeld, *Ausgewählte Werke* hg. von E. Horner (Leipzig [1905], Hesse IV), *Gesammelte Aufsätze* hg. von St. Hoß (Wien 1905), *Die Republik der Tiere* hg. von G. Wilhelm (Wien 1919), *Erinnerungen aus Alt-Wien* hg. von J. Bindtner (Wien 1923), *Aus B.s Tagebüchern* hg. von K. Glossy (JbGr 5, 6); E. Horner, *E. v. B.* (Leipzig 1900), vgl. W. Scherer, *B. u. A. S.* 308 ff., W. Zentner, *Studien zur Dramaturgie E. v. B.s* (Leipzig 1922), A. Sauer, *B. u. Saphir* (JbGr 27). — Johann Nestroy's Werke hg. von B. Chiavacci u. L. Ganghofer, mit Biographie von M. Necker (Stuttgart 1890/1 XII), von L. Gottsleben (Berlin 1893 XVIII), *Auswahlen von L. Rosner* (Berlin 1903 XII), D. Rommel (Berlin [1908], Bong II), F. Brufner (Leipzig [1911], Hesse IV); historisch-kritische Gesamtausgabe von [F. Brufner u.] D. Rommel (Wien 1924, bisher XI). L. Lanzer, *N. als Satiriker* (Wien 1908), F. Hadamovsky, *Das Carltheater unter N.* (Jb. der österr. Leo-Gesellschaft 1926), K. Kraus, *N. u. die Nachwelt* (Wien 1912). — J. Pfigner, *Das Erwachen der Sudetendeutschen im Spiegel ihres Schrifttums bis 1848* (Mugsburg 1926), dagegen A. Kraus, *Die sog.*

böhmische Renaissance u. die Heimatdeutschen (Prag 1928). Moritz Hartmann, Gesammelte Werke hg. von D. Wittner (Prag 1906 ff. II), Revolutionäre Erinnerungen hg. von H. H. Houben (Leipzig 1919), Ausgewählte Briefe hg. von R. Wolkan (Wien 1921); D. Wittner, M. H.'s Jugend (Wien 1903) u. Briefe aus dem Vormärz [an M. H.] (Prag 1911). R. Humborg, Alfred Meißner, (Diss. Münster 1912), H. E. Ude, Der junge A. M. (Diss. München 1916).

- S. 19. E. Fechtner, Karl Bed's Leben u. Dichten (Wien 1912), H. Nellen, Aus A. B.'s Frühzeit (Diss. Münster 1908), S. Lipšin, Lyric pioneers of modern Germany (New York 1928). — Charles Sealsfields Werke edierten D. Rommel (Wien 1909 II) u. H. Conrad (München 1917 VIII), einzelnes in UB u. MB, Österreich wie es ist hg. von F. Klarwill (Wien 1919); Monographien von A. B. Faust (Weimar 1897), E. Soffé (Brünn 1922), J. Nadler (Sudetendeutsche Lebensbilder 1, Reichenberg 1926, S. 109—116); E. Castile, Das Geheimnis des „großen Unbekannten“ (Jb. deutscher Bibliophilen, Wien 1927), B. A. Uhlendorff, Ch. S. Ethic elements and national problems in his works (Deutsch-amerikanische Geschichtsblätter 20, 21), P. Schulz, Die Schilderung exotischer Natur im deutschen Roman mit besonderer Berücksichtigung von Ch. S. (Diss. Münster 1913), D. Hafel, Die Technik der Naturschilderung in den Romanen von S. (Prag 1911). R. Beißel, Der Indianerroman u. seine wichtigsten Vertreter (Karl May-Jb 1918); P. A. Barba, Cooper in Germany (German American Annals 1914).
- S. 20. Adalbert Stifters Werke hg. von R. Fürst (Leipzig [1899], Hesse II), R. Kleineke (Leipzig [1899], Reclam II), D. Rommel (Leipzig 1914 VI), G. Wilhelm (Berlin [1910], Bong VI² [1926] VII), R. Kaderschaffka (Leipzig 1923, Insel, V), hübsche Auswahl von Briefen, Schriften, Bildern durch H. Amelung (Ebenhausen 1925), kritische Ausgabe der Werke u. Briefe von A. Sauer u. a. (Prag 1901 ff., bisher XX). Biographien von A. R. Hein (Prag 1904; Auszug in UB [1912]), J. Windtner (Wien 1928); W. Kosch, St. u. die Romantik (Prag 1905), G. Müller, A., Der Dichter der Spätromantik (Jb. der Vereine katholischer Akademiker 1924), E. Bertram, Studien zu St.'s Novellentechnik (Dortmund 1907) u. Lichtenberg. Stifter. Zwei Vorträge (Bonn 1919), H. Blanck, Die Technik der Rahmen-erzählung bei St. (Diss. Münster 1925), A. v. Grolman, A. St.'s Romane Halle 1926), Dorothea Sieber, St.'s Nachsommer (Jena 1927), J. Nadler, Witiko (Preussische Jb. Mai 1922), R. Flöring, Die historischen Elemente in St.'s Witiko (Gießen 1922), E. Mker, G. Keller u. A. St. (Wien 1923); Beatrix Wattendorf, St.'s Gelassenheitsideal (Münster 1923), Margarete Gump, St.'s Kunstanschauung (Berlin 1927); [St. A. Freiherr von Bach-osen], Verzeichnis von Bildern A. St.'s (Wien 1916). A. St. Ein Gedenkbuch hg. von H. v. Hofmannsthal (Wien 1928). — Feuchtersleben, Sämtliche Werke hg. von F. Hebbel (Wien 1851 bis 1853 VII), Auswahl von R. Guttmann (Leipzig [1907], Hesse V) u. W. Ruland (Berlin 1917); A. Seligmann, Aus Briefen von F. 1826—1832 (Wien 1910). — Über alle diese österreichischen Autoren findet man wertvolle Aufsätze im JbGr; über Meris s. zu S. 518 Scherer-Walzel, Lit.-Gesch.

II. Die Blütezeit des Realismus

1. Weltanschauung: Bismarck, Die gesammelten Werke hg. von E. Brandenburg, P. Kehr u. a. (Berlin 1924ff. bisher VIII), politische Reden hg. von Horst Kohl (Stuttgart 1892—1907 XIV), auch in UB; Gedanken u. Erinnerungen (Stuttgart 1898 u. 1921 III, Volksausgabe 1905 u. 1926 II); Biographien von E. Marcks (Stuttgart 1909) u. M. Lenz (Leipzig 3 1911); Ch. Rogge, B. als Redner (Kiel 1899), H. Blümner, Der bildliche Ausdruck in den Reden B.s (Leipzig 1891) u. Der bildliche Ausdruck in den Briefen B.s (Euphorion 1); A. Singer, B. in der Literatur (Wien 2 1913), A. Biese, B. im Leben u. in deutscher Dichtung (Berlin 1916).
- S. 24. F. A. Lange, Geschichte des Materialismus 2 (Leipzig 9 1915); R. Eisler, Geschichte des Monismus (Leipzig 1910); W. Siemens, Das naturwissenschaftliche Zeitalter (Berlin 1886). F. Jung, Karl Vogts Weltanschauung (Diss. Würzburg 1915), vgl. H. St. Chamberlain, Lebenswege (München 1919), S. 91ff.
- S. 25. Ernst Häckel. Entwicklungsgeschichte einer Jugend. Briefe an die Eltern 1852—56 (Leipzig 1921), E. H. Himmelhochjauchzend. Erinnerungen u. Briefe der Liebe hg. von H. Schmidt, (Dresden 1927); H. Schmidt, E. H. (Berlin 1925). H. Schmidt, Geschichte der Entwicklungslehre (Leipzig 1918); F. Wiesner, Erschaffung, Entstehung, Entwicklung. Grenzen der Berechtigung des Entwicklungsgedankens (Berlin 1916); E. Kees, Der Einfluß des älteren Darwinismus auf d. d. Kulturgeschichtsforschung (Diss. Leipzig 1912), E. Troeltsch, Der Historismus (Tübingen 1922). E. Lévy-Bruhl, La philosophie d'Auguste Comte (Paris 1900, deutsche Ausgabe Leipzig 1902), S. Saenger, John Stuart Mill (Stuttgart 1901), D. Gaupp, Herbert Spencer (Stuttgart 1897), G. Cantecor, Le positivisme (Paris 1904), A. Faust, Heinrich Rickert u. seine Stellung innerhalb d. d. Philosophie der Gegenwart (Tübingen 1927). W. Sombart, Sozialismus u. soziale Bewegung (Jena 9 1919); F. Mehring, Geschichte d. d. Sozialdemokratie (Stuttgart 4 1909 IV). Marx u. Engels, Sämtliche Werke hg. von D. Rjazanow (Frankfurt a. M. 1927ff., kritische Ausgabe auf XLII berechnet). E. Drahm, Karl Marx-Bibliographie (Charlottenburg 1920); Biographien von F. Spargo (Leipzig 1912), R. Wilbrandt (Leipzig 1918), F. Mehring (Leipzig 1918), D. Rühle (Hellerau 1928); Briefwechsel von F. Engels u. K. M. hg. von A. Bebel u. E. Bernstein (Stuttgart 1913 IV). G. von Below, Die deutsche Geschichtschreibung (München 2 1924) S. 156ff., H. Cunow, Die Marxsche Geschichts-, Gesellschafts- u. Staatstheorie (Berlin 1920), F. Plenge, Marx und Hegel (Tübingen 1911), D. Rjazanow, Karl Marx als Denker (Wien 1928). Friedrich Engels, Schriften der Frühzeit hg. von G. Mayer (Berlin 1920), Briefe an Eduard Bernstein (Berlin 1925); G. Mayer, F. E. 1 (Berlin 1920), M. Adler, E. als Denker (Berlin 2 1925). E. Brandenburg, Die materialistische Geschichtsauffassung (Leipzig 1920), H. Wendorf, Dialektik und materialistische Geschichtsauffassung (Historische Vierteljahrschrift 29). — Ferdinand Lassalle, Gesammelte Reden u. Schriften hg. von E. Bernstein (Berlin 1919—20 XII), Nachgelassene Briefe u. Schriften hg. von G. Mayer (Stuttgart 1922—25 VI), der auch L.s Briefe

wechsel u. Gespräche mit Bismarck edierte (Berlin 1928); Auswahl von H. Feigl (Wien 1911), L. Maenner (Berlin 1926), auch in UB; Biographien von H. Duden (Stuttgart ³ 1920), E. Bernstein (Berlin 1919), St. Großmann (Berlin 1919: Selbstzeugnisse u. zeitgenössische Berichte), K. Haenisch (Leipzig 1925: Selbstzeugnisse); E. Kohn, L. als Führer (Leipzig 1926; psychoanalytisch), Th. Steinbüchel, Die Philosophie L.s (Synthesen in der Philosophie der Gegenwart, Festgabe für A. Dyroff, Bonn 1926), H. Bordeaux, Les amants de Genève. F. L. et Hélène Doenniges (Paris 1912), Ina Britshgiz-Schimmer, J. L.s letzte Tage (Berlin 1925); über Helene Schewitz-Racowitz-Dönniges schrieb A. Dreyer im Biographischen Jb. 16.

- S. 26. H. Morning, Erinnerungen an F. W. Hackländer (Stuttgart 1878), F. Rosenthal, F. W. H. (BN 49). — Monographien über Max Stirner von M. Messer (Berlin 1907), J. H. Mačay (Berlin ³ 1914), G. Strugurescu (Diff. München 1911), M. Kurtzschinsky (aus dem Russischen von G. B. Glasenapp, Berlin 1923), B. Basch (Paris 1928); Der Einzige u. sein Eigentum mit Erläuterungen hg. von A. Rueß (Berlin 1924), auch in UB (² 1928 mit Einleitung von J. H. Mačay). — W. Hopf, August Wilmar (Marburg 1912/3 II). H. Schmidt, F. J. Stahl u. d. d. Nationalstaatsidee (Breslau 1914), K. Poppelbaum, Die Weltanschauung F. J. St.s (Diff. Frankfurt 1922); F. J. St., Die Philosophie des Rechts, Auswahl hg. von H. v. Arnim (Tübingen 1926). — P. Dobbriner, Eritis sicut deus (Diff. Leipzig 1913), H. Fischer, E. s. d. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte 1925 6).

- S. 27. Schopenhauers Werke hg. von E. Grisebach (Leipzig [1891], Reclam VI ³ 1926 durch E. Bergmann), M. Frischeisen-Köhler (Berlin [1913], Weichert IV), P. Deussen (München 1911 ff., bisher 1—6, 9—11, 13, 14; letzterer enthält den Briefwechsel), kritische Ausgabe von D. Weiß (Leipzig [1920 ff.], Hesse XII, mit Briefen), Auswahl von R. Pfeiffer (UB [1928]); E. Grisebach edierte auch Sch.s handschriftlichen Nachlaß (Leipzig ² [1896], Reclam IV), Briefe (Leipzig [1892], Reclam) u. Gespräche (Berlin ² 1902), E. Gebhardt Sch.s Briefwechsel mit Brockhaus (Leipzig 1926), Charlotte von Gwinner die Reisetagebücher von 1802/3 (Leipzig 1923); G. F. Wagner, Enzyklopädisches Register zu Sch. (Karlsruhe 1909); E. Gebhardt, Sch.s Bilder (Frankfurt 1913). Biographien u. Charakteristiken von W. Gwinner (Leipzig ³ 1910, Neuausgabe 1922), R. Haym (Berlin 1864), Runo Fischer (Heidelberg ³ 1908), R. Lehmann (Berlin 1898), E. Grisebach (Berlin 1897), J. Volkelt (Stuttgart ⁵ 1923), H. Hasse (München 1926); A. Faucconnet, L'esthétique de Sch. (Paris 1914), A. Maedlenburg, Sch.s Ästhetik (Diff. Erlangen 1914), R. Lengler, Sch. u. die Romantik (Berlin 1923), R. Hohenemser, Sch. als Psychologe (Leipzig 1924), D. Hochfeld, Das Künstlerische in der Sprache Sch.s (Leipzig 1912; vgl. dazu E. Siegel, Die Bilder u. Gleichnisse bei Sch. [Zs. für angewandte Psychologie 29] u. L. Spitzer, Sch. u. die Sprachwissenschaft, GRM 8). H. Berger, Julius Frauenstädt, ein Beitrag zur Geschichte des Schopenhauerianismus (Diff. Rostock 1911). Vgl. noch die Jb. der Sch.-Gesellschaft (Kiel 1912 ff.), bes. im 15. Bande (1928): R. Gebhard, Der Einfluß Sch.s auf die schöne Literatur. A. Baillet, L'influence de Sch. en France 1860—1900 (Paris 1927), A. Hamel, A. S. y la literatura española (Annales de la facultad de filosofía de

Granada 1926). J. Rainz, Pessimistische Dichtung (NL 2, S. 663—76), W. Rose, From Goethe to Byron, the development of „Weltschmerz“ in german literature (London 1924). — Ludwig Feuerbach, Sämtliche Werke hg. von W. Bolin u. F. Jodl (Stuttgart 1903), Das Wesen des Christentums in UB, Briefe von u. an F. hg. von W. Bolin (Leipzig 1904); W. Bolin, L. F. (Stuttgart 1891), K. Barth, L. F. (Zwischen den Zeiten 5 [1917]). Über F.s Einfluß auf Keller u. Anzengruber s. zu S. 38 u. 66.

2. Romane und Novellen: H. Mielfke u. G. J. Homann, D. d. Roman des 19. u. 20. Jahrhunderts (Dresden ⁵ 1920); J. Dresch, Le roman social en Allemagne 1850—1900. Gutzkow, Freytag, Spielhagen, Fontane (Paris 1913). Gutzkows Ritter vom Geiße neu hg. von R. Gensel (Berlin [1912], Bong). Über Adolf Widmann vgl. H. H. Houben, Edermann 2 (Leipzig 1928), S. 451 ff.
- S. 29. E. R. Curtius, Balzac (Bonn 1923), A. Bettelheim, B. (München 1925), Über Eugen Sue u. d. d. Literatur vgl. B. Klemperer Lbl 1924, S. 326 ff.
- S. 30. H. Henning, Friedrich Spielhagen (Leipzig 1910), B. Klemperer, Die Zeitromane F. Sp.s u. ihre Wurzeln (Weimar 1913), Martha Geller, F. Sp.s Theorie u. Praxis des Romans (Berlin 1917), vgl. W. Scherer, Kl. Schr. 2, S. 159 ff. Käthe Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik (Leipzig 1910), D. Walzel, Objektive Erzählung (Wortkunstwerk S. 182 ff.); D. Stoeßl, Lebensform u. Dichtungsform (München 1914).
- S. 31. B. J. E. Schmidt, W. H. Niehl, (Diss. Straßburg 1913) Th. Matthias, Gehalt u. Kunst R.scher Novellistik (Schweidnitz 1925), H. Simonsfeld, E. als Kulturhistoriker (München 1898); W. H. R., Vom deutschen Land u. Volke, eine Auswahl hg. von P. Zaunert (Jena 1922), Gesamtausgabe der „Geschichten u. Novellen“ (Stuttgart 1923, Cotta, VII). — W. Dibelius, Charles Dickens (Leipzig ² 1926); R. Freymond, Der Einfluß von Ch. D. auf G. Freytag (Prag 1912), L. M. Price, The Attitude of G. Freytag and Julian Schmidt toward English literature (Göttingen 1915). Gustav Freytag, Gesammelte Werke hg. von H. M. Elster (Leipzig 1926, Hesse, XII); Hans Lindau, G. F. (Leipzig 1907), D. Mayrhofer, G. F. u. das junge Deutschland (Marburg 1907). M. Lichoff, G. F.s Fabier (Diss. Leipzig 1911), G. Droyscher, G. F. in seinen Lustspielen (Diss. Berlin 1919); P. Ulrich, G. F.s Romantchnik (Marburg 1907) u. Studien zum Roman G. F.s (Progr. Berlin 1912); zur Komposition von Soll u. Haben vgl. B. Seuffert RRM 1, S. 599 ff. W. Büring, Der Kaufmann in der Literatur (Leipzig ² 1920). K. Elasse, G. F. als politischer Dichter (Hildesheim 1914), P. Ostwald, G. F. als Politiker (Berlin 1927).
- S. 33. Wilhelm Raabe, Sämtliche Werke (Berlin 1913/6 XVIII, mit von Fachgelehrten gesichtetem Text), ausgewählte Schriften hg. von F. Hesse u. L. Geiger (Berlin [1913] III); Monographien von P. Gerber (Leipzig 1897), W. Brandes (Wolfenbüttel ² 1906), A. Bartels (Leipzig 1901), H. Hoffmann (Berlin 1906), E. Everth (Leipzig 1912), Selma Fließ (Grenoble 1913), H. Spiero (Darmstadt ² 1925, mit Literatur), W. Heß (Berlin [1926]), W. Fehse (Berlin 1928). H. Spiero, R.-Lexikon (Berlin 1927), F. Jensch, R.s Zitatenhaft (Wolfenbüttel 1925); H. Zimmer, R.s Verhältnis zu Goethe (Görlitz ² 1921), E. Dörnenburg u. W. Fehse, R. u. Dickens (Magdeburg 1921), Helene Dohse, Aus R.s mythischer Werkstatt (Hamburg 1925), W.

- Großmann, *R.-Probleme* (Darmstadt 1926), N. E. A. Perquin, *R.s Motive als Ausdruck seiner Weltanschauung* (Amsterdam 1928), W. Scharrer, *R.-Forschung u. R.-Probleme* (GRM. 16); H. A. Krüger, *Der junge R.* (Leipzig 1911, mit wertvoller Bibliographie), E. Doernenburg, *W. R. u. d. d. Romantik* (Diss. Philadelphia 1921), E. Ahlefeld, *Das Düstere u. Melancholische in R.s Trilogie* (Diss. Greifswald 1912), K. Ziegner, *Die psychologische Darstellung der Hauptcharaktere in R.s Hungerpastor* (Diss. Greifswald 1914), H. Uhrbeck, *R.s Stopffuchen* (Diss. Göttingen 1926), Margarete Bönneken, *R.s Roman Die Akten des Vogelfangs* (Marburg 1918), Marie Speyer, *R.s Hollunderblüte* (Regensburg 1908). Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde W. R.s (Wolfenbüttel 1911 ff.).
- S. 35. K. Eggers, *Klaus Groth u. die plattdeutsche Dichtung* (Berlin 1885); neuere Monographien von A. Bartels (Leipzig 1899), Timm Kröger (Berlin 1904) u. bes. von G. Seelig (Hamburg 1924); K. G. Peter Kunrad nach der Handschrift hg. von E. Borchling (Kiel 1919), *Briefe an seine Braut* hg. von H. Krumm (Braunschweig 1910). — *Fritz Reuters Werke* hg. von W. Seelmann (Leipzig [1905, ² 1924], Meyer VII), E. F. Müller (Leipzig [1905], Hesse XVIII, vollständige Ausgabe), H. B. Grube (Berlin [1903], Bong XII), K. Th. Gaederh (Leipzig [1906], Reclam IV); *F. R.s Meisterwerke, ins Hochdeutsche übertragen* von H. Conrad (Stuttgart 1910 VI); *R.s Briefe* [Gesamtausgabe] edierte D. Welzien (Leipzig [1913], Hesse). Biographien von A. Wilbrandt (Berlin 1890), A. Römer (Berlin 1896), K. Th. Gaederh (UB [1906]), P. Warnke (Berlin 1923, plattdeutsch); K. Th. Gaederh, *Aus F. R.s jungen u. alten Tagen* (Wismar 1896—1901 III), W. Greiner, *F. R.s Eisenacher Zeit* (Eisenach 1924), K. F. Müller, *Die Mecklenburger Volksmundart in R.s Schriften* (Leipzig 1902), *F.-R.-Gedenkbuch* (Wismar 1910: enthält eine R.-Bibliographie von W. Seelmann); A. de Haas, *F. R.s religiöse Weltanschauung* (Neuwied 1924), H. Eckholt, *Die Romanteknik F. R.s* (Diss. Münster 1912), H. Geist, *F. R.s literarische Beziehungen zu Dickens* (Diss. Halle 1913), Maria Hähner, *Der politische u. kulturgeschichtliche Hintergrund in F. R.s Franzosentid* (Diss. Münster 1916), H. Krüger, *Zu R.s Dörrschläuchting* (JbndSp 1924). — *Karl Stieler's Werke* hg. von K. Quenzel (Leipzig [1916], Hesse), *Gedichte* hg. von F. Gundlach (UB [1916]); A. Dreyer, *K. St.* (Stuttgart 1905).
- S. 36. John Brinkman, *Sämtliche Werke* hg. von D. Welzien (Leipzig [1903], Hesse V), den plattdeutschen sowie den hochdeutschen Nachlaß edierte A. Römer (Berlin 1904/5 IV, 1907/8 II; die hier abgedruckte Novelle „Gezold von Bollblut“ ist von W. Raabe verfaßt!), kritische Gesamtausgabe der plattdeutschen Werke von H. Leuchert u. W. Ruß (Wolgast 1924 ff.), einzelnes in UB; Monographien von W. Ruß (Berlin 1913), W. Schmidt (Rostock 1914), D. Welzien (Hamburg 1914); H. Leuchert, *F. B.s Bedeutung für die neuplattdeutsche Literatur* (JbndSp 1925). — H. Krüger-Westend, *Melchior Meyr* (Stuttgart 1905), H. Glück, *Der Dialekt in den Dorfgeschichten B. Auerbachs u. M. M.s* (Diss. Tübingen 1914). — Otto Ludwigs Werke hg. von A. Stern u. E. Schmidt (Leipzig 1891/2 VI), B. Schweizer (Leipzig [1898], Meyer III), A. Bartels (Leipzig [1900], ² [1924] Hesse VI), A. Eloesser (Berlin [1908], Bong II), W. Greiner (Leipzig [1924], Reclam II) kritische Ausgabe von P. Merker u. a. (Mün-

chen 1912ff., unvollendet); A. Stern, D. L. (Leipzig ² 1906), D. Walzel, D. L. (SM 5), G. Raphaël, O. L., ses théories et ses œuvres romanesques (Paris 1919), W. Greiner, D. L. als Thüringer (Halle 1913), R. Müller-Ems, D. L.s Erzählungskunst (Diss. Berlin 1905), F. Lüder, Die epischen Werke D. L.s u. ihr Verhältnis zu Dickens (Diss. Greifswald 1911), H. Lohre, D. L.s Romanstudien (Progr. Berlin 1913), P. Pachaly, Erläuterungen zu D. L.s „Zwischen Himmel u. Erde“ (Leipzig 1927), sieh auch M. Havenstein, Die Dichtung in der Schule (Frankfurt a. M. 1925) S. 129ff.; über die Dramen s. zu S. 62.

S. 38. Gottfried Keller, Sämtliche Werke hg. von E. Ermatinger u. F. Hunziker (Stuttgart 1919 X), E. Enderš (Leipzig [1921], Reclam VI), E. Höfer, (Leipzig [1921], Hesse XIV), Ricarda Huch (Leipzig 1921, Insel IV), M. Zollinger u. a. (Berlin [1921], Bong X), M. Rußberger (Leipzig [1921], Meyer VIII), H. Maync (Berlin 1921/2 VI, hier auch die erste Fassung des „Grünen Heinrich“), kritische Ausgabe von J. Fränkel (Zürich 1926ff.), der auch streng u. überlegen die bisherigen G. K.-Ausgaben muftert u. wertet (Euphorion 29). Frühe Gedichte hg. von J. Fränkel (Zürich 1927); Leben, Briefe u. Tagebücher auf Grund der Biographie J. Wachtolds dargestellt u. hg. von E. Ermatinger (Stuttgart ⁵ 1920 III), Briefwechsel K.s mit Storm hg. von A. Köster (Berlin ³ 1909), mit Heyse hg. von M. Kalbed (Braunschweig 1919; vgl. J. Körner, Zbl. 1921), mit J. B. Widmann hg. von M. Widmann (Basel 1922), Aus G. K.s glücklicher Zeit [Briefwechsel mit Marie u. Adolf Erner] (Wien 1927), Briefe an A. Stern u. Frau Hettner [u. Hettners Briefe an G. K.] (Euphorion 25, 29). Biographien u. Charakteristiken von A. Köster (Leipzig ² 1907), F. Baldensperger (Paris 1899). Ricarda Huch (Berlin 1904), D. Stoeßl (Berlin 1904), E. Hitschmann (Wien 1918, psychoanalytisch), M. Hochdorf (Wien 1919), Marie Hay (Bern 1920, englisch), E. Spitteler (Sena 1920); A. Steiger, G. K.s Mutter (Zürich 1913), Hedwig Bleuler-Waser, Die Dichterschwester Regula Keller u. Betsy Meyer (Zürich 1919). Anna Weinmann-Bischoff, G. K. u. die Romantik (Diss. München 1918), Frieda Jaeggi, G. K. u. Jean Paul (Bern 1913) E. Alfer, G. K. u. A. Stifter (Wien 1923); H. M. Kriesi, G. K. als Politiker (Frauenfeld 1918), A. Lewak, G. K. u. der polnische Freiheitskampf 1863/4 (Zürich 1926); P. Schaffner, G. K. als Maler (Stuttgart 1923), vgl. P. Meintel in Thieme-Beckers Allg. Lexikon der bildenden Künste 20.

S. 39. Einen Neudruck der ersten Fassung des Grünen Heinrich gab E. Ermatinger (Stuttgart 1914); K. Beckenhaupt, Die Entstehung des G. H. (Diss. München 1916), F. Hunziker, Glattfelden u. G. K.s G. H. (Zürich 1911), F. Leppmann, G. K.s G. H. von 1854 u. 1879 (Diss. Berlin 1902), zur Komposition vgl. B. Seuffert GMM 1, S. 610ff.; F. Bleyel, Zum Stil des G. H. (Tübingen 1914), P. Schaffner, Der G. H. als Künstlerroman (Stuttgart 1919), J. Körner, Der G. H. (ZDU 35); W. Ostermann, Das Bild des Menschen in Goethes „Wilhelm Meister“, Kellers „G. H.“ u. Rollands „Jean Christophe“ (Neue Heidelberger Zb. 1928).

S. 40. W. Huber, G. K. u. die Frauen (Bern 1919), F. Lögel, Das Problem der Erziehung bei G. K. (Diss. Leipzig 1917). M. Held, Auf goldenen Spuren. Der Schauplatz von K.s „Leuten von Seldwyla“ (Zürich 1920); Ph. Simon, G. K.s Dietegen (Jürgers Zb. 14).

- S. 41. H. Dünnebier, G. K. u. L. Feuerbach (Zürich 1913), M. Schwarz, G. K.s Weg zum Atheismus (Hochland 19). M. Cornicelius, G. K. u. Böcklin (Deutsches Wochenblatt 9 [1896]). — A. Leihmann, Die Quellen zu G. K.s Sieben Legenden (Halle 1918), Faksimiledruck der Handschrift (Zürich 1919); E. Beck, G. K.s S. L. (Diss. Berlin 1919), N. Schwade, Die Urfassung von G. K.s S. L. (Diss. Jena 1927), vgl. W. Scherer, B. u. A. S. 397 ff.
- S. 42. W. Scherer, K.s Züricher Novellen (Al. Schr. 2, S. 152 ff.). M. Rußberger, Der Landvogt von Greifensee (Frauenfeld 1903, vgl. M. Zollinger ZDü 27); K. Bertram, Quellenstudien zu G. K.s Hadlaub (Leipzig 1906); Hedwig Meumann, Entstehung u. Aufbau von G. K.s Ursula (Diss. Bonn 1916); K. Eßl, Über G. K.s Sinngedicht (Reichenberg i. B. 1926). Agnes Waldhausen, Die Technik der Rahmenerzählung bei G. K. (Berlin 1911), D. Luterbacher, Die Landschaft in G. K.s Prosawerken (Tübingen 1911). M. Preiß, G. K.s dramatische Bestrebungen (Marburg 1909); über G. K.s Lyrik s. zu S. 47.
- S. 43. Paul Bastier, La nouvelle individualiste en Allemagne de Goethe à Keller (Paris 1910), R. M. Bournay, Heyse and his predecessors in the theory of Novelle (Frankfurt 1915) u. Goethe's theory of the Novel (Publications 30), L. Bianchi, Novelle u. Ballade in Deutschland von der Dorothea bis Liliencron (Bologna 1915), D. Walzel, Die Kunstform der Novelle (Wortkunstwerk S. 231 ff.), P. Ernst, Der Weg zur Form (Berlin 1906).
- S. 44. Paul Heyse, Gesammelte Werke hg. von E. Peßet (Stuttgart 1924, Cotta XV); Briefwechsel mit J. Burckhardt hg. von E. Peßet (München 1916), mit Th. Storm hg. von G. J. Plotke (München 1917/8 II), mit G. Keller hg. von M. Kalbed (Braunschweig 1919), mit H. Kurz hg. von H. Falkenheim (Der Schwäbische Bund 1), mit Fanny Lewald hg. von R. Göhler (DM März—Juni 1920), mit E. Geibel hg. von E. Peßet (München 1922), Briefe an Otto u. Emma Ribbeck hg. von E. Peßet (Euphorion 27); Biographien u. Charakteristiken von B. Klemperer (Berlin 1907), H. Spiero (Stuttgart 1910), Helene Raff (Stuttgart 1910), A. Farinelli (München 1913); G. J. Plotke, Der junge H. (München 1914). D. Kraus, H.s Romane u. Novellen (Heilbronn 1888), P. Zinde, P. H.s Novellentechnik (Karlsruhe 1927). Vgl. auch die Aufsätze von M. Quadt (The Germanic Review 2; Journal, April 1927); E. Peßet, P. H. als Dramatiker (Stuttgart 1904), s. auch dessen Nekrolog im Deutschen Biographischen Jb. 1 (1925), S. 26—41. — Theodor Storms Werke hg. von Th. Hertel (Leipzig [1919], Meyer VI), A. Biese (Leipzig [1919], Hesse XIV), P. Wiegler (Berlin [1919], Ullstein), W. Herrmann (Leipzig 1923, Reclam III), kritische Ausgabe von A. Köster (Leipzig 1919/20 VIII); Gertrud Storm [des Dichters Tochter] veröffentlichte die Briefe an Braut, Frau, Kinder u. Freunde (Braunschweig 1915—17 IV) u. Briefe in die Heimat 1853—1864 (Berlin 1907), St.s Briefe an F. Eggers edierte H. W. Seidel (Berlin 1911), die Ausgaben der Briefwechsel mit Mörike, Keller, Heyse wurden schon oben angeführt; Biographien von P. Schütze (Berlin ⁴ 1925 durch E. Lange, mit Bibliographie), Gertrud Storm (Berlin 1912), A. Biese (Leipzig ³ 1921), H. Jeß (Braunschweig 1917), am ausführlichsten von P. Pitrou, La vie et l'œuvre de Th. St. (Paris 1923); schöne Würdigungen von E. Schmidt, Charakteristiken 1 (Berlin ² 1902),

S. 437—479, G. von Lukács, Die Seele u. die Formen (Berlin 1911), S. 119—169, B. Lihmann (Bonn 1918), G. A. Alfaro, Th. St. novelliere (Palermo 1928); F. Düfel, St.-Gedenkbuch (Braunschweig 1917), Th. Storm zum 100. Geburtstag hg. von Gertrud Storm (Berlin 1917). F. Kobes, Kindheitserinnerungen u. Heimatsbeziehungen bei Th. St. (Berlin 1917), Maria Brüll, Heiligenstadt in Th. St.s Leben u. Entwicklung (Münster 1915), Gertrud Storm, Wie mein Vater Immensee erlebte (Wien 1924) u. Vergilbte Blätter aus der grauen Stadt (Regensburg 1923); A. Procksch, Th. St.s Sprache u. Stil (Berlin 1920), J. Blažimsky, Mimische Studien zu Th. St. (Euphorion 17, 18), H. Eichentopf, Th. St.s Erzählungskunst (Marburg 1908), P. J. Arnold, St.s Novellenbegriff (ZfD 37), W. Dreesen, Romantische Elemente bei Th. St. (Diss. Bonn 1905), M. Stein, Die Lebensanschauung St.s u. die innere Motivierung in seinen Novellen (Diss. Zürich 1923), W. Reiß, Die Landschaft in St.s Novellen (Bern 1913), F. Buchholz, Die Natur in den Frühnovellen St.s (Diss. Greifswald 1914); Thea Müller, Th. St.s Erzählung „Aquis submersus“ (Marburg 1925).

S. 45. Therese Rodenbach, Th. St.s Chroniknovellen (Braunschweig 1916). W. Brecht, St. u. die Geschichte (DB 3), H. Bracher, Rahmenerzählung u. Verwandtes bei G. Keller, E. F. Meyer u. Th. St. (Leipzig 1909). G. Gelosi, Paul Heyse's Leopardi-Übertragungen (Diss. München 1926).

2. Die Münchner. Lyrik u. Versepik: F. Dingelstedt, Münchner Bilderbogen (Berlin 1879), A. F. von Schack, Ein halbes Jahrhundert (Stuttgart 1894) I, S. 396ff., 427ff., Julius Grosse, Ursachen u. Wirkungen (Braunschweig 1896), F. Pecht, Aus meiner Zeit (München 1894 II), H. Lingg, Meine Lebensreise (Berlin 1898), Luise von Kobell-Eisenhart, Münchner Porträts (München 1897), P. Heyse, Jugenderinnerungen u. Bekenntnisse (Berlin 1901), R. Braun-Urtaria, Von berühmten Zeitgenossen (München 1918), H. Holland, Lebenserinnerungen hg. von A. Dreier (München 1921), Hermione von Preuschen, Der Roman meines Lebens (Berlin 1926); J. von Döllinger, König Max II. u. die Wissenschaft (München 1864). E. Pechet, Münchener Dichtergruppe (RL 2, S. 415—23), A. Helbig, E. Geibel u. die Münchener Dichterschule (Progr. Aarau 1912), R. Gragger, Lilla von Bulhovsky u. der Münchener Dichterkreis (Berlin 1914), J. Hallermann, Freiligraths Einfluß auf die Lyriker der Münchener Dichterschule (Diss. Münster 1917).

S. 46. Emanuel Geibels Werke hg. von M. Mendheim (Leipzig [1915], Reclam II), R. Schacht (Leipzig [1915], Hesse), F. Düfel (Berlin [1920], Bong II), W. Stammer (Leipzig [1920], Meyer III), ausgewählte Dramen hg. von F. Drexel (Regensburg 1915), Jugendbriefe (Berlin 1909), Briefwechsel mit P. Heyse hg. von E. Pechet (München 1922); Biographien u. Charakteristiken von K. Goedeke (Stuttgart 1869), K. Th. Lihmann (Leipzig 1887), W. Scherer (Berlin 1884), A. Holz (Berlin 1884), E. Leimbach (Wolfenbüttel 2 1894, besorgt durch M. Trippenbach), K. Th. Gaedertz (Leipzig 1897), E. Curtius (Berlin 1915), A. Rohut (Berlin 1915, enthält Ungedrucktes), H. Maync (DB 165 [1915], auch in der Sammlung „Deutsche Dichter“, Frauenfeld 1927, S. 117ff.), M. Mendheim (UB [1915]); J. Weigle, E. G.s Jugendlyrik (Marburg 1910), F. Stichternath, E. G.s Lyrik auf seine deutschen Vorbilder geprüft (Münster 1911), R. Thomas, G. u. die Antike

- (Progr. Stettin 1914), H. A. Buf, G. u. das Neugriechentum (HfPB 166), M. D. Pradels, G. u. die französische Lyrik (Münster 1905), H. Wolfenborn, G. als Übersetzer u. Nachahmer englischer Dichtungen (Münster 1910), A. Hildebrand, G. als religiöser Dichter (Theologische Studien u. Kritiken 1914). — J. Ziehen, Wilhelm von Giesebrecht (Jb. 1914).
- S. 47. F. Brie, Ästhetische Weltanschauung in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Freiburg i. B. 1921), vgl. B. Fehr, Archiv 144, S. 264ff.; Rose F. Egan, The Genesis of the Theory of „Art for Art's Sake“ in Germany and England (Northampton 1922, 1925 II). P. Heyse, Ausgewählte Gedichte hg. von E. Pezet (Stuttgart 1920); über Th. Storms Lyrik schrieben B. Lichtenstein (Progr. Jägerndorf 1902), W. Herrmann (Leipzig 1911), B. Peyn (Diss. Marburg 1913), G. A. Alfaro (Palermo 1924); über G. Keller als Lyriker schrieben G. Müller-Gschwend (Berlin 1910), E. Korrodi (Leipzig 1911), P. Brunner (Zürich ² 1919).
- S. 48. Hermann Lingg, Gedichte in Auswahl hg. von E. Lissauer (München 1924); Frieda Port, H. L. (München 1912). Julius Grosse, Ausgewählte Werke hg. von F. Munder, A. Bartels u. a. (Berlin 1909 III); H. Gerstner, Studien über J. G. (Würzburg 1928). — Über Martin Greif schrieben D. Lyon (Leipzig 1889), S. M. Prem (Leipzig ² 1895), W. Kosch (Leipzig ² 1909), Ch. Flasckamp (Ravensburg 1911), J. Nadler (Eichendorff-Kalender 1912, S. 73ff.); L. Riesgen, G. als Lyriker (Leipzig 1911), L. West, G.s Jugenddramen (München 1916), J. Savits, G.s Dramen (München 1911), N. Scheid, G. u. d. d. Bühne (Innsbruck 1920). — Johann Georg Fischer, Gedichte in Auswahl hg. von E. Lissauer (Stuttgart 1923); H. Fischer, Erinnerungen an [seinen Vater] J. G. F. (Tübingen 1897), Käthe Friedemann, J. G. F. (ZDÜ 30). — Hermann Giln, Sämtliche Gedichte hg. von N. H. Greinz (UB) u. A. von der Passer (Frankfurt 1906), Familien- u. Freundesbriefe hg. von M. Necker (Wien 1913); A. Sonntag, H. v. G. (München 1904), A. Dörrer, H. v. G.s Weg u. Weisen (Innsbruck 1924) u. mehrere Aufsätze (Gelbe Hefte 2 [1925]; Archiv 152, 153). — G. A. Erdmann, Wilhelm Jensen (Leipzig 1911), R. Schorn, W. J., der Mensch, seine Weltanschauung u. seine Kunst (Diss. Bonn 1823), W. Barchfeld, W. J. als Lyriker (Münster 1913); Ausgewählte Gedichte hg. von Th. von Sosnosky (Leipzig 1913). — Heinrich Leutholds Gedichte hg. von M. Mendheim (UB) u. A. Schurig (Leipzig 1910), Gesammelte Dichtungen hg. von G. Bohnenblust (Frauenfeld 1914 III); E. Ermatinger, H. L. (in der Sammlung „Krisen u. Probleme der neueren deutschen Dichtung“, Wien 1928, S. 321ff.), R. E. Hoffmann, H. L. als Student in Basel (Basler Jb. 1926), R. Weichbrodt, H. L. (Archiv für Psychiatrie u. Nervenkrankheiten 72), Margarete Plüß, L.s Lyrik u. ihre Vorbilder (Diss. Bern 1909).
- S. 49. R. Engelmann, Aus Friedrich Bodenstedts Leben (DM Mai 1919), B. Fleury, B. als Übersetzer (Archiv 132), F. Dufmeyer, Die Einführung Lermontows in Deutschland (Berlin 1923). — R. Weltrich, Wilhelm Herß (Stuttgart 1902), R. von Stutterheim, W. H. als Lyriker (Diss. Tübingen 1914); Gesammelte Abhandlungen hg. von F. von der Leyen (Stuttgart 1905), Aus Dichtung u. Sage hg. von R. Vollmoeller (Stuttgart 1907).
- S. 50. J. B. Scheffel, Sämtliche Werke hg. von J. Proelß (Stuttgart 1907/8 VII), W. Heichen (Berlin [1917], Weichert II), A. Klaar (Berlin [1917],

- Anaur VI), J. Franke (Leipzig [1917], Hesse X), A. Michaelis (Halle [1917], Hendel II), E. von Sallwürf (Leipzig [1917], Reclam III), A. Kutscher (München 1917 III), A. Siegen u. M. Mendheim (Berlin [1918], Bong VI), J. Panzer (Leipzig [1919], Meyer IV, mit Bibliographie); Briefe ins Elternhaus hg. von W. Zentner (Karlsruhe 1926), Vom jungen Sch. Briefe an A. Köhler hg. von Th. Hampe (Weimar, 1926), Briefe an Anton von Werner (Stuttgart 1915). A. Breitner, J. B. v. Sch. u. seine Literatur (Bayreuth 1912); Biographien von J. Proelß (Berlin ² 1902) u. E. von Sallwürf (UB); E. Boerschel, Eine Dichterliebe, J. B. Sch. u. Emma Heim (Leipzig 1915), Luise Perty, J. B. Sch. u. Caroline von Malzen (DM Juli 1920). W. Südel, Heines Einfluß auf Sch.s Dichtung (Leipzig 1898); J. A. Berlinger, Sch. als Zeichner u. Maler (Karlsruhe 1925). — B. Lips, Otto von Redwitz als Dichter der Amaranth (Münster 1908); über Otto Roquette vgl. L. Geiger, Dichter u. Frauen 2 (Berlin 1900). F. Leppmann, Kater Murr u. seine Sippe (München 1908); W. Südel, Scheffels Lied von der Teutoburger Schlacht (Dortmund 1909). Paul von Winterfeld, Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters in deutschen Versen, hg. von H. Reich (München 1913). S. G. Mulert Scheffels Ekkehard als historischer Roman (Münster 1909). W. Grebe, Die Erzählungstechnik Sch.s (Diss. Münster 1918).
- S. 51. Hermann Kurz, Sämtliche Werke hg. von H. Fischer (Leipzig [1904], Hesse XII), Lisardo hg. von H. Kindermann (Stuttgart 1919), Briefwechsel mit E. Mörike hg. von H. Kindermann (Stuttgart 1919), mit P. Heyse (Der Schwäbische Bund 1); Monographien von E. Sulger-Gebing (Berlin 1904) u. Isolde Kurz [der Tochter des Dichters] (Stuttgart ³ 1920), vgl. auch Isolde Kurz, Meine Mutter (Lüdingen [1926]); W. Heynen, Der Sonnenwirt von H. A. (Berlin 1913), W. Stoeß, Die Bearbeitungen des Verbrechers aus verlorener Ehre (Stuttgart 1913); B. Golt, Zwei schwäbische Erzähler. Melchior Meyr u. H. A. (Hamburg 1925). H. Kindermann, H. A. u. d. d. Übersetzungskunst im 19. Jahrhundert (Stuttgart 1918).
- S. 52. Unter den zahlreichen Neudrucken von Gustav Freytags „Bildern aus d. d. Vergangenheit“ ragen die illustrierte Ausgabe von G. A. E. Bogeng (Leipzig 1924/5 V, mit ergänzenden Anmerkungen von G. v. Below u. E. Brandenburg u. ausführlichem Registerband) u. die von J. Bühler besorgte des Insel-Verlags (Leipzig [1926] II) hervor; G. Schridde, G. F.s Kultur- u. Geschichtsphilosophie (Diss. Leipzig 1910). — E. Wechsler, Karl Frenzel (Leipzig 1891). — Robert Hamerling, Sämtliche Werke hg. von M. Rabenlechner (Leipzig [1912], Hesse XVI; Auswahl in IV Hamburg 1900, ³ 1907); Biographien von M. Rabenlechner (Hamburg 1897) u. P. Besson (Grenoble 1906). J. Ullram, H. u. seine Heimat (Wien 1905), A. Altmann, H.s Weltanschauung (Salzburg 1914), E. Furrer, H.s Weltanschauung u. Philosophie (Diss. Rostock, 1915); St. Dörfler, H. als Lyriker (Progr. Brünn 1912), H. Schierbaum, H.s Mhasver in Rom (Diss. Münster 1909). W. Rauch, Johann von Leyden [der König von Sion] in der Dichtung (Diss. Münster 1912), H. Hermesen, Die Wiedertäufer zu Münster in d. d. Dichtung (Stuttgart 1912). — A. Schiffner, Wilhelm Jordan (Farnfurt 1889), A. Lillie, Von Darwin bis Nietzsche (Leipzig 1895), M. A. von Stern, W. J. Frankfurt 1910), W. J., sechs Aufsätze zur 100. Wiederkehr seines Geburtsstages (Frankfurt 1919), P. Vogt, W. J. als Politiker (Preußische Zb.

Februar 1919). M. Koch, Deutsche Vergangenheit in deutscher Dichtung (Stuttgart 1919).

3. Das Drama Wagners, Hebbels u. Ludwigs: Richard Wagners Werke hg. von J. Kapp (Leipzig [1914], Hesse XIV) u. W. Goltner (Berlin [1914], Bong X), Auswahl von E. Scheffler (Hamburg 1928 II), Der junge W. Dichtungen, Aufsätze, Entwürfe 1832—49 hg. von J. Kapp (Berlin 1910); vgl. P. Bülow, Die Jugendschriften R. W.s (Diss. Rostock 1916). Gesammelte Briefe hg. von J. Kapp u. E. Kastner (Leipzig [1914ff.], Hesse); neueste Briefpublikationen: an Hans von Bülow (Jena 1916), an Julie Ritter (München 1920), an Hans Richter (Wien 1924), W. u. G. Niemann, R. W. u. Albert Niemann (Berlin 1924); Briefauswahl von W. Altman (Leipzig 1925 II). K. G. Glasenapp u. H. von Stein, W.-Lexikon (Stuttgart 1883), K. F. Glasenapp, W.-Enzyklopädie (Leipzig 1891 II); zur Originalausgabe von W.s Schriften u. Dichtungen gibt es ein Register von H. von Wolzogen. Erläuterte Ausgabe der Selbstbiographie hg. von W. Altman (Leipzig 1923 II). Biographien von K. F. Glasenapp (Leipzig 1894—1911 VI), Ashton Ellis (London 1900—08 VI), H. St. Chamberlain (München 1896, 7 1923), M. Koch (Berlin 1907—18 III, mit wertvoller Bibliographie), E. Poirée (Paris 1922), Z. Zachimecki (Kraakau 1922, polnisch), W. Goltner (Leipzig [1926], UB), P. Becker (Stuttgart 1924), G. A. Hight (London 1925 II); W. Lippert, R. W.s Verbannung u. Rückkehr 1849/62 (Dresden 1927), J. Kapp u. H. Zachmann, R. W. u. seine erste „Elisabeth“ Johanna Zachmann-Wagner (Berlin 1926; gegen die Legende, daß R. W. ein natürlicher Sohn des Schauspielers Geyer war); E. W. Engel, R. W.s Leben im Bilde (Wien 1913 II), E. Kloss, R. W. im Liebe (Berlin 1910); Guido Adler, R. W. (München 2 1923; Würdigung des Musikers). — D. Walzel, W. in seiner Zeit u. nach seiner Zeit (München 1913), G. Manacorda, R. W. e lo spirito del germanesimo (Studi di filologia moderna 7); Aus meiner stilistischen Studienmappe (Berlin 1910), F. Ott, R. W.s poetischer Wortschatz (Diss. Gießen 1917). E. von Schrenk, R. W. als Dichter (München 1912), A. Kießling, R. W. u. die Romantik (Leipzig 1916), H. Lichtenberger, R. W. poète et penseur (Paris 4 1907, deutsch Dresden 2 1913), E. Steinweg, Das Seelendrama in der Antike u. seine Weiterentwicklung bis auf Goethe u. W. (Halle 1924), R. Richter, Kunst u. Philosophie bei R. W. (Leipzig 1906, wiederabgedruckt in des Verf. Essais, Leipzig 1913), P. Moos, R. W. als Ästhetiker (Berlin 1906), G. Braschowanoff, R. W. u. die Antike (Leipzig 1910), Th. Abbetmeyer, R. W.-Studien (Hannover 1916); R. Hildebrandt, W. u. Nietzsche (Breslau 1924). J. G. Prodhomme, R. W. et la France (Paris 1923), M. Leroy, Les premiers amis français de R. W. (Paris 1926). Louise Brink, Woman characters in R. W. (New York 1924).
- G. 54. F. Weil, Victor Hugo et R. W. (Diss. Bern 1926). Über Lannhäuser in Geschichte, Sage u. Dichtung unterrichteten Schriften von E. Elster (Bromberg 1908), W. Junk (München 1911) u. Ph. St. Barto (New York 1916).
- G. 55. A. Bernicke, R. W. als Erzieher (Langensalza 2 1909). — D. Behaghel, Bewußtes u. Unbewußtes im dichterischen Schaffen (Leipzig 1907); D. Walzel, Künstlerische Absicht (GRM 8) u. Die künstlerische Form des Dichtwerks (Berlin 1916).

S. 56. Zu den einzelnen Werken: E. Lindner, W.s Aussprüche über Tannhäuser (Leipzig 1914), J. G. Robertson, The genesis of W.'s Tannhäuser (Modern Language Review, Oktober 1923); E. Kloss, W.s Aussprüche über Lohengrin (Berlin 1908), F. Lampp, Die Schwanrittersage in der Literatur (Progr. Ratibor 1914/5); E. Kloss u. H. Weber, W.s Aussprüche über den Ring des Nibelungen (Leipzig 1913), Katherine Layton, The Nibelungen of W. (Illinois 1909), R. Groos, Die Sinnesdaten im Ring des Nibelungen (Archiv für die gesamte Psychologie 22), H. Wießner, Der Stabreimvers in R. W.s „Ring der Nibelungen“ (Berlin 1924); E. Lindner, W.s Aussprüche über Tristan (Leipzig 1912), R. Beltrich, W.s Tristan u. Isolde als Dichtung (Berlin 1904), A. Prüfer, L. u. J. (Bayreuth ³ 1928); E. Kloss, W.s Aussprüche über die Meistersinger (Leipzig 1910), F. Sademack, Die Meistersinger von Nürnberg (Berlin 1921), H. Thompson, W. and Wagenseil (Oxford 1927); E. Lindner, W.s Aussprüche über den Parsifal (Leipzig 1913), E. R. Hohberger, Die Entstehungsgeschichte von W.s P. (Leipzig 1914), W. Goltzher, Parzival u. der Gral in der Dichtung des Mittelalters u. der Neuzeit (Stuttgart 1925), E. Sanchez-Torres, El P. de W., su espíritu, técnica y estética (1913) M. Abril, La filosofía de P. (1914); P. G. Graap, R. W.s dramatischer Entwurf „Jesus von Nazareth“ (Leipzig 1921). A. Prüfer, Das Werk von Bayreuth (Leipzig ² 1909); Graf R. du Moulin Écart, Cosima Wagner (Bayreuth 1918); E. F. Glasenapp, Siegfried Wagner u. seine Kunst (Leipzig 1911—19 III). Periodica der W.-Literatur: Bayreuther Blätter hg. von H. von Wolzogen (1878ff.), R.-W.-Jahrbuch hg. von L. Frankenstein (Leipzig 1906ff.).

S. 57. Die Nibelungensage in der neuzeitlichen Dichtung behandeln Schriften von E. Weitzbrecht (Zürich 1892) u. G. Gruener (New York 1896). — Friedrich Hebbel: H. Bütschke, H.-Bibliographie (Berlin 1910; vgl. P. Risch im Euphorion 19, S. 450f.), F. Meyer, Verzeichnis der von R. M. Werner hinterlassenen F. H.-Sammlung (Leipzig 1917). Ausgaben der Werke von H. Krumm (Leipzig [1913/14], Hesse XIV; Auswahl in IV 1900), P. Bornstein (München 1911ff. XIV, in chronologischer Reihenfolge), historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner (Berlin 1901—1907: Werke XII, Tagebücher IV, Briefe VIII; Säkularausgabe in XVI 1912ff., nach Werners Tode fortgeführt durch F. Wahle u. a.), Auswahlen von R. Zeiß (Leipzig [1900] Meyer III), R. Specht (Stuttgart [1904], EBdW VI), Th. Poppe (Berlin [1910], Bong X), F. Zinkernagel (Leipzig [1913], Meyer VII), W. v. Scholz (Stuttgart 1923 VIII); H.s Briefwechsel mit Freunden u. berühmten Zeitgenossen hg. von F. Bamberg (Berlin 1890, 1892 II: wichtig wegen der Briefe an H.), Neue Hebbel Dokumente hg. von D. Kralik u. F. Lemmermayer (Berlin 1913), F. Hirth, Aus F. H.s Korrespondenz (München 1913; vgl. dazu A. M. Wagner, F. H. u. sein Verleger, GRM 5), H.s letzte Brieftasche hg. von H. Halm (Wien 1913); P. Bornsterin, F. H.s Persönlichkeit. Gespräche, Urteile, Erinnerungen (Berlin 1924 II), H. in der zeitgenössischen Kritik hg. von H. Bütschke (Berlin 1910, DLD 143), E. Diebold, F. H. u. die zeitgenössische Beurteilung seines Schaffens (Berlin 1928). Der junge H. Lebenszeugnisse u. dichterische Anfänge hg. von P. Bornstein (Berlin 1925). Biographien von E. Kuh (Wien 1877 II, ³ 1912), A. Bartels (UB), P. Bastier (Paris 1907), R. Kuchler (Jena 1910), R. M. Werner

(Berlin ² 1913), A. Tibal (Paris 1911), Etta Federn (München 1920), J. Sadger (Wien 1920, psychoanalytisch), Louis Brun (Leipzig 1922), R. Strecker (Hamburg 1925); H. Nagel, F. H.s Ahnen (Berlin 1923); L. Lewin, F. H. Ein Psychogramm (Berlin 1913). P. Sidel, F. H.s Welt- u. Lebensanschauung (Hamburg 1912), E. Lahnstein, Ethik u. Mystik in H.s Weltanschauung (Berlin 1913), B. Münz, F. H. als Denker (München 1913), H. Glöckner, H. u. Hegel (Preußische Zb. April 1922), G. Hallmann, Das Individualitätsproblem bei F. H. (Leipzig 1920); G. Pfannmüller, Die Religion F. H.s (Göttingen 1922). E. Loose, H.s Anschauungen über die ältere deutsche Literatur (Berlin 1919); F. Weiß, H.s Verhältnis zur bildenden Kunst (Diss. Basel 1920); A. Stübning, F. H. in der Musik (Berlin 1913). W. Albers, H.s Stellung zur Shakespeare (Berlin 1908), F. Zinkernagel, H. u. Goethe (Tübingen 1911), Henriette K. Becker, Kleist and H. (Chicago 1904), E. D. Eckelmann, Schillers Einfluß auf die Jugenddramen H.s (Diss. Heidelberg 1906), W. G. Howard, Schiller and H. (Publications 22), A. Rutscher, H. u. Grabbe (München 1913), R. Wittmann, E. L. A. Hoffmanns Einfluß auf H. (Progr. Arnau 1908). J. Krumm, Die Tragödie H.s (Berlin 1908), Th. Poppe, F. H. u. sein Drama (Berlin 1900,) F. Zinkernagel, Die Grundlagen der H.schen Tragödie (Berlin 1904), A. Farinelli, H. e i suoi drammi (Varese 1912), D. Walzel, F. H. u. seine Dramen (Leipzig ² 1919) u. H.s Probleme (Leipzig 1909), W. von Scholz, H. Das Drama an der Wende der Zeit (Stuttgart ³ 1925), Elise Dosenheimer, Das zentrale Problem in der Tragödie F. H.s (Halle 1925), E. Schmitt, H.s Dramatechnik (Dortmund 1906), A. M. Wagner, H.s Drama. Stilbetrachtung (Hamburg 1911); E. Leick, H. als Tragiker (Diss. Greifswald 1913), G. Witkowski, Das Tragische als Grundsatz des Lebens u. der Kunst im Anschluß an H.s Denken u. Dichtung (Festschrift J. Volkelt zum 70. Geburtstag, München 1918); W. Sprinck, Die Monologe in den Dramen H.s (Progr. Naef 1914), H. Deiters, Stilistische Studien zu H.s Tragödien (Diss. Berlin 1911), P. Knutzen, Studien zur Wortwahl H.s (Diss. Kiel 1912); E. Lannenbaum, H. F. u. das Theater (Berlin 1914), D. Walzel, F. H. die u. Bühne (Die Geisteswissenschaften 1, 1914). A. Scheunert, Der junge H. (Hamburg 1908), E. Lahnstein, H.s Jugenddramen (Berlin 1911); H. Meyer-Benfey, H.s Dramen 1: Judith (Göttingen 1913), Hildegard Stern, H.s J. auf d. d. Bühne (Berlin 1927), R. Gumperz, Der J.-Komplex (Zs. für Sexualwissenschaft 14), E. Purdie, The Story of J. in German and English Literature (Paris 1927); A. Meszlény, F. H.s Genoveva (Berlin 1910); P. Zinde, Entstehungsgeschichte von H.s Maria Magdalene (Prag 1910); J. Körner, F. H.s Hauptwerk [Herodes u. Mariamne] (Zb. des freien deutschen Hochstifts 1928), W. Graß, Studien über die dramatische Behandlung von H. u. M. in der englischen u. deutschen Literatur (Königsberg 1901); W. Michailitschke, H.s Gyges (Reichenberg i. B. 1925), E. Ziliacus, Die Sage von G. u. Randaules bei einigen modernen Dichtern (Helsingfors 1909); Elise Dosenheimer, F. H.s Auffassung vom Staate entwickelt an Agnes Bernauer (Leipzig 1812), B. Golz, Wandlungen literarischer Motive 1: H.s A. B. (Leipzig 1920), H. Meyer-Benfey, H.s A. B. (GMN 11), R. Schulze-Jahde, Motivanalyse von H.s A. B. (Leipzig 1925), A. Pohn, A. B. in d. d. Dichtung (Progr. Nordhausen 1907); Annina Periam, H.s Nibelungen (New

Vorf 1906), W. Landgrebe, *H.s N. auf der Bühne* (Oldenburg 1927); H. Sädler, *H.s Moloch* (Weimar 1916), vgl. D. Fischer, *Metahistorie* (in der tschechischen Zeitschrift *Jevišťe* 1920); E. Coffé, *L. Goldhanns Vollendung von H.s Demetrius* (Brünn 1917); H. Nagel, *Studien zur Entstehungsgeschichte von F. H.s Christus-Fragment* (Berlin 1925).

S. 58. G. Laffon, *Hegel als Geschichtsphilosoph* (Leipzig 1920).

S. 60. D. Walzel, *Das bürgerliche Drama* (*Geistesleben* ² S. 142 ff.).

S. 61. Margarete Cohen, *Ludwig Robert* (*Jb. der philosph. Fakultät Göttingen* 1923, S. 57—63). M. Barcinska, *Michael Beers Struensee* (Diss. Leipzig 1907); E. Castle, *Die Isolierten* (Berlin 1899). — Frieda Knecht, *Die Frauen im Leben u. in der Dichtung F. H.s* (Diss. Zürich 1919), A. Janssen, *Die Frauen rings um F. H.* (Berlin 1919), W. Ruz, *F. H. u. Elise Lensing* (München 1922). F. Enß, *H.s Epos Mutter u. Kind* (Marburg 1909; vgl. W. Jahn *SDU* 30); P. Heims, *Die Entwicklung des Komischen bei H.* (Diss. Leipzig 1913: zum Diamant); R. Ebhardt, *H. als Novellist* (Berlin 1916).

S. 62. Emilie Hoestermann, *Beiträge zur Technik von H.s Tagebuch* (Diss. Bonn 1917), Elisabeth Jherott, *Bemerkungen zu F. H.s L.=Aufzeichnungen im Lichte christlicher Weltanschauung* (Berlin 1927). J. M. Fischer, *Studien zu H.s Jugendlirik* (Dortmund 1910), W. Jahn, *H.s Jugendballaden* (Diss. Leipzig 1915), P. Zinde, *H.s philosophische Jugendlirik* (Prag 1908), R. Herke, *H.s Theorie u. Kritik poetischer Muster mit bes. Rücksicht auf die Entwicklung seiner Lyrik unter Uhlands Einfluß* (Berlin 1914), L. Brun, *H. Sa personnalité et son oeuvre lyrique* (Paris 1919), G. Wagner, *Komplex, Motiv u. Wort in H.s Lyrik* (Diss. Leipzig 1927), vgl. noch D. Walzel in *DN* März 1913; B. Pasak, *H.s Epigramme* (Berlin 1902), A. Mohrhenn, *F. H.s Sonette* (Berlin 1923). Über *H.s Plan eines Dithmarschen-Epos* schrieben R. Rukner (Diss. Kiel 1912) u. H. Bender (Bonn 1914). — L. Mis, *Les œuvres dramatiques d'Otto Ludwig* (Lille 1921—25 II) u. *Les études sur Shakespeare d'O. L.* (Lille 1922); vgl. W. Scherer, *D. L.s Shakespearestudien* (B. u. A. S. 389 ff.). W. Fisch, *D. L.s Erbsörster* (Diss. Bern 1920), B. Seuffert, *Islands Jäger — D. L.s E.* (*Euphorion* 25), L. Falconnet, *Un essai de renovation théâtrale: Die Makkabäer d'O. L.* (Paris 1913).

S. 64. F. Bruns, *Hebbel u. D. L.* (Berlin 1913); A. Michaelis, *Die biblischen Dramen von Hebbel u. D. L.* (ZDG 1913). Sieh noch oben zu S. 36. E. Ludwig, *Wagner oder die Entzauberten* (Berlin 1913); Ch. von Ehrenfels, *W. u. seine Apostaten* (Wien 1913), P. Stefan, *Die Feindschaft gegen R. W.* (Regensburg 1919).

III. In der Frühzeit des neuen Reichs

W. Duden, *Das Zeitalter Kaiser Wilhelms I.* (Berlin 1890—92 II), R. Lamprecht, *Zur jüngsten deutschen Vergangenheit 1: Tonkunst, bildende Kunst, Dichtung, Weltanschauung* (Freiburg 1905) u. *Deutsche Geschichte der jüngsten Vergangenheit u. Gegenwart 1: Geschichte der wirtschaftlichen u. sozialen Entwicklung in den siebziger bis neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts* (Berlin 1912), 2: *Geschichte der inneren u. äußeren Politik in den usw.* (Berlin 1913), F. Ziefursch, *Politische Geschichte des*

neuen deutschen Kaiserreiches (Frankfurt a. M. 1925—27 II); E. Wolff, Geschichte d. Literatur in der Gegenwart (Leipzig 1896).

1. Österreicher: A. Martinet, Offenbach, sa vie et son œuvre (Paris ² 1887); E. Nieger, D. u. seine Wiener Schule (Wien 1921). R. Neumann, D. d. Kriegsdichtung um 1870/71 (Breslau 1911).

S. 66. H. Plehn, Bismarcks auswärtige Politik nach der Reichsgründung (München 1920). G. Goyeau, B. et l'église. Le Kulturkampf 1870—1887 (Paris 1913 IV), J. B. Kießling, Geschichte des K. im Deutschen Reich (Freiburg 1913 III, katholischer Standpunkt); J. Frh. von Schulte, Der Ultrakatholizismus (Gießen 1887). G. Steinhäuser, Der politische Niedergang Deutschlands in seinen tieferen Ursachen (Österr. 1927). — Ludwig Anzengrübbers Werke hg. v. A. Bettelheim (Berlin [1929], Bong XIV), E. Castle (Leipzig [1921], Hesse XX), E. W. Neumann (Leipzig [1920], Reclam IV), W. Heichen (Berlin [1920], Weichert), kritische Ausgabe von D. Kommel u. R. Laßke (Wien 1920f. XV), Briefe hg. von A. Bettelheim (Stuttgart 1902 II); A. Bettelheim, L. A. (Berlin ² 1898), Biographienwege (Berlin 1913) u. Neue Gänge mit L. A. (Wien 1919), weitere Biographien von J. J. David (Berlin 1904), K. H. Strobl (München 1920), E. W. Neumann (UB) u. vorzüglich von A. Kleinberg (Stuttgart 1921). A. Büchner, Zu L. A.s Dramentechnik (Diss. Gießen 1911), D. Kommel, Sie [von L. Feuerbach bestimmte] Philosophie des Steinklopferhannes (ZfU 33), W. Bolin, Zu A.s Meineidbauer (Euphorion 20); Adolphine Bianka Ernst, Frauencharaktere u. Frauenprobleme bei L. A. (Leipzig 1922).

- S. 68. Peter Rosegger: Monographien u. Charakteristiken von Hermine u. Hugo Möbius (Leipzig 1903), Th. Kappstein (Stuttgart 1904), A. Bulliod (Paris 1912, deutsch von M. Necker, Leipzig 1913), A. Schlossar (Leipzig [1921], UB), E. Ertl (Leipzig 1923), J. Radler (Neue österr. Biographie 1); P. R. u. sein Heimatland hg. von H. L. Rosegger (Berlin 1925), Briefwechsel zwischen P. R. u. Friedrich Hausegger hg. von S. v. Hausegger (Leipzig 1924). W. E. Boschmann, Stifter u. R. als Schilderer der Natur (Berlin 1913), S. B. Claas, Erzählungstechnik in R.s „Buch der Novellen“ (Münster 1924); Ella Liebnigg, P. R. u. die Frauen (Graz 1918). — Marie von Ebner-Eschenbach, Sämtliche Werke (Leipzig [1928] XII); Monographien u. Charakteristiken von A. Bettelheim (Berlin 1900), M. Necker (Berlin 1900), Gabriele Reuter (Berlin 1905), E. Schmidt (Charakteristiken ² 2, Berlin 1912), D. Walzel (Geistesleben S. 447ff.), A. Sauer (Neue österr. Biographie 1); Elise Riemann, Zur Psychologie u. Ethik der M. v. E. (Progr. Hamburg 1913), E. Stölzle, M. v. E. als Denkerin (HfPB 1916), Käthe Dffergeld, M. v. E. Untersuchungen über ihre Erzählungstechnik (Diss. Münster 1917), Maria Franziska Radke, Das Tragische in den Erzählungen von M. v. E. (Diss. Marburg 1918); A. Bettelheim, M. v. E.s Wirken u. Vermächtnis (Leipzig 1920).

- S. 69. Über Emil[ie] Marriot [= Mataja] vgl. Leo Berg, Aus der Zeit, gegen die Zeit (Berlin 1905) u. J. J. David, Gesammelte Werke 7 (München 1909). — B. Münz, Marie Eugénie delle Grazie (Wien 1902); H. Hirschstein, Die französische Revolution im deutschen Drama u. Epos nach 1815 (Stuttgart 1912). — Ferdinand von Saar, Sämtliche Werke hg. von

J. Minor, mit Biographie von A. Bettelheim (Leipzig [1908], Hesse XII), Briefwechsel mit Marie Fürstin zu Hohenlohe hg. von A. Bettelheim (Wien 1909); J. Minor, F. v. S. (Wien 1893) u. F. v. S. als politischer Dichter (M 32), D. Walzel, Geistesleben S. 439ff.; L. A. Shears, Theme and technique in the Novellen of F. v. S. (Journal 24).

- S. 70. J. J. David, Gesammelte Werke hg. von E. Heilborn u. E. Schmidt, München 1908/9 VII); Ella Spiero, J. J. S. (Leipzig 1921), A. Farinelli, J. J. D.s Kunst (JbGr 1908).
2. Geschichtliche Dichtung u. ihre Überwindung: E. Lepelletier, Émile Zola (Paris 1909), F. E. Ramond, Les Rougon-Macquart (Paris 1901); J. Bertaur, L'influence de Z. en Allemagne (Revue 4). Über Freytags Ahnen vgl. W. Scherer, Kl. Schr. 2, S. 3—36; A. Posern, Der altertümliche Stil in den drei ersten Bänden von F.s A. (Diff. Greifswald 1913), J. Deppe, Naturgefühl in F.s A. (Diff. Greifswald 1913).
- S. 71. D. Krauß, Der Professorenroman (Heilbronn 1884); L. Gregorovius, Die Verwendung historischer Stoffe in der erzählenden Literatur (München 1891), R. Graf du Moulin Écart, Der historische Roman in Deutschland (Berlin 1905). Felix Dahn, Gesammelte Werke mit Nachwort von A. Bartels (Berlin 1924); H. Meyer, F. D. (Leipzig 1913), W. Scherer, Kl. Schr. 2, S. 39ff.; A. Ludwig, D. u. Fouqué (Euphorion 17), Th. Siebs, F. D. u. Scheffel (Breslau 1914). R. Gosche, Georg Ebers (Leipzig 2 1887). S. Simchowiz, Gustav Flauberts historische Dichtungen (WM 8, 1913); L. F. Benedetto, Le origini di «Salammbô» (Florenz 1920). — Der Name Bügenscheibenlyrik stammt von P. Heyse. Julius Wolff, Sämtliche Werke mit Biographie hg. von J. Lauff (Leipzig 1912 XVI); J. Hart, J. W. u. der moderne Minnesang (Berlin 1887). A. Selka, Rudolf Baumbach (Meiningen 1924). — Monographien über Eduard Griesebach von H. Henning (Berlin 1905) u. H. von Müller (Berlin 1910); Briefwechsel E. G.s mit seinem Verleger L. Rosner (Berlin 1924, Privatdruck). — Friedrich Wilhelm Weber, Gesammelte Dichtungen hg. von Elisabeth u. F. W. Weber (Paderborn 1922 III), „Dreizehnlinden“ auch in UB; Monographien von J. Schwering (Paderborn 1900) u. J. Méjasson (Lyon 1914); Marie Speyer, W. u. die Romantik (Regensburg 1909), Maria Peters, W.s Jugendlyrik (Paderborn 1917), M. E. Weber, W.s Verhältnis zur altdeutschen Dichtung (Münster 1913), G. van Poppel, Die Nachwirkung Scheffels in W.s Dreizehnlinden (Neophilologus 10), M. D. Hoßs, Tennysons Einfluß auf W. (Diff. Münster 1916). — Friedrich Theodor Vischer, Ausgewählte Werke hg. von G. Keyßner (Stuttgart 1918) u. Th. Kappstein (Leipzig [1920], Hesse VIII), „Auch Einer“ hg. von Franz Feilbogen (Leipzig 1919), auch in UB, neue Auflagen der „Ästhetik“ u. der „Kritischen Gänge“ besorgte R. Vischer (München 1922), der auch den Briefwechsel Eduard Mörikes mit B. herausgab (München 1926); Monographien von Th. Klaiber (Stuttgart 1920, enthält auch eine Auswahl aus B.s Schriften) u. vorzüglich von D. Hesnard (Paris 1921) bisher I, . H. Gloßner, W.s Ästhetik in ihrem Verhältnis zu Hegel (Leipzig 1920) u. F. Th. B. als ethisch-politische Persönlichkeit (HJ 128), Franz Feilbogen, W.s Auch Einer (Zürich 1916; vgl. J. Körner LZB 1918, S. 15f.), H. Kürbs, Die Pfahldorfgeschichte in W.s Auch Einer (Diff. München 1915).

- S. 72. Das Struwwelpeter-Manuskript hg. von G. A. E. Bogeng (Frankfurt a. M. 1925); Heinrich Hoffmanns Lebenserinnerungen hg. von E. Hessenberg (ebd. 1926). — A. Vanselow, Die Erstausgaben u. Erstdrucke der Werke von Wilhelm Busch (Leipzig 1913); W. B., Max u. Moritz, Faksimile-Ausgabe (München 1923). Biographien u. Charakteristiken von G. Hermann (Berlin 1902), R. Schaafal (Berlin 1905), H. A. u. D. Nöldcke (München 1909), R. W. Neumann (Bielefeld 1921); D. F. Volkmann, W. B. Der Poet, seine Motive u. seine Quellen (Leipzig 1910), F. Winter, W. B. als Dichter, Künstler, Psychologe u. Philosoph (Berkeley 1910), J. Hofmiller, Zeitgenossen (München 1910).
- S. 73. Conrad Ferdinand Meyer, Sämtliche Werke, Textrevision von H. Eysarz, J. Fränkel, F. Michael (Leipzig 1926 IV), Briefe hg. von A. Frey (Leipzig 1908 II), R. de Harcourt, C. F. M. La crise de 1852/6, lettres de C. F. M. et de son entourage (Paris 1913), Briefwechsel mit J. Rodenberg hg. von A. Langmesser (Berlin 1918), mit Luise von François hg. von A. Bettelheim (Berlin ² 1920); E. F. M.s unvollendete Prosadichtungen hg. von A. Frey (Leipzig 1916 II). Biographien u. Charakteristiken von A. Frey (Stuttgart ³ 1919), A. Langmesser (Berlin 1904), J. Sadger (Wiesbaden 1908, psychopathologisch), R. de Harcourt (Paris 1913), M. Rußberger (Frauenfeld 1919), W. Linden (München 1922, mit Bibliographie), D. Stoeßl (Berlin 1922), R. Jaesi (Leipzig 1924), E. Everth (Dresden 1924), F. List (Leipzig 1924), H. Maync (Frauenfeld 1925); R. E. Lusser, E. F. M. Das Problem seiner Jugend (Leipzig 1926); P. Wüst, G. Keller u. E. F. M. (Leipzig 1911), F. L. Pfeiffer, Gottfried Keller and C. F. M. (The Germanic Review 2); A. S. Maillet, La morale de C. F. M. (Berlin 1911), W. Köhler, E. F. M. als religiöser Charakter (Jena 1911). F. F. Baumgarten, Das Werk E. F. M.s (München ² 1920), W. Brecht, E. F. M. u. das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung (Wien 1918), Elisabeth Urban, Die Symbolik in E. F. M.s Gedichten (Edda 23), A. Schröder, Kritische Studien zu den Gedichten E. F. M.s (Köln 1928), E. Korrodi, E. F. M.-Studien (Leipzig 1912), E. Kalischer, E. F. M. in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance (Berlin 1907), R. Unger, E. F. M. als Dichter historischer Tragik (Die Ernte. Festschrift für F. Munder, Halle 1926), H. Bracher, Rahmenerzählung u. Verwandtes bei Keller, E. F. M., Storm (Leipzig 1909), M. L. Taylor, A study of the technic in C. F. M.s Novellen (New York 1909), Wera Kostowa, Die Bewegungen u. Haltungen des menschlichen Körpers in E. F. M.s Erzählungen (Diss. Tübingen 1915), F. Hellermann, Mienenspiel u. Gebärden-sprache in M.s Novellen (Diss. Gießen 1912), E. Brack, Die Landschaft in E. F. M.s Novellen u. Gedichten (Leipzig 1926); H. Corrodi, E. F. M. u. sein Verhältnis zum Drama (Leipzig 1923); Helene von Zerber, Der Einfluß der französischen Sprache u. Literatur auf E. F. M. u. seine Dichtung (Bern 1924). R. Igel, Die Versuchung des Pescara (Diss. Tübingen 1911), G. Voigt, Ulrich von Hutten in d. d. Literatur (Diss. Leipzig 1905), F. Jäger, Thomas a Becket [= der Heilige] in Sage u. Dichtung (Diss. Breslau 1909). — A. Philippi, Der Begriff der Renaissance (Leipzig 1912); R. Borinski, Der Streit um die R. u. die Entstehung der historischen Beziehungsbegriffe R. u. Mittelalter (Münchener S.B. 1919); W. Rehm, Das Werden des Renaissancebildes in d. d. Dichtung (München 1924). Jakob

Burckhardts Briefe an einen Architekten (München 1913), Briefwechsel mit H. von Geymüller (München 1914), mit P. Heyse hg. von E. Pezet (München 1916), Briefe an Gottfried [u. Johanna] Kinkel hg. von R. Meyer-Kraemer (Baseler Zs. für Geschichte u. Altertumskunde 19), Briefe an F. v. Preen hg. von E. Strauß (Stuttgart 1922); Neudrucke der Hauptwerke veranstaltet der Verlag A. Kröner (Leipzig 1922 ff., bisher VII), „Die Kultur der Renaissance“ auch in UB (1928); Unbekannte Aufsätze hg. von J. Dszwald (Basel 1922), Gedichte hg. von K. E. Hoffmann (Basel 1926), J. B.s Vorträge 1844—1887 hg. von E. Dürr (Basel 1918). Biographien von H. Trog (Basel 1898), D. Markwart (Basel 1920) u. vorzüglich von E. Neumann (München 1927); K. Foël, B. als Geschichtsphilosoph (Basel 1918), K. E. Hoffmann, B. als Dichter (Basel 1918), E. Grohne, Grundlagen u. Aufbau der Weltgeschichtlichen Betrachtungen von B. (Historische Vierteljahrsschrift 19).

- S. 74. Luise von François, Gesammelte Werke (Leipzig 1919 V), die Hauptwerke auch in UB, Briefwechsel mit E. F. Meyer hg. von A. Bettelheim (Berlin ² 1920); E. Schröter, L. v. F. (Mitteldeutsche Lebensbilder 1, Magdeburg 1926, S. 235—51) u. Das Modell u. seine Gestaltung in den Werken der L. v. F. (Bilder aus der Weissenfeller Vergangenheit, Weissenfels 1925, S. 187—252), G. Lehmann, L. v. F. Ihr Roman „Die letzte Redenburgerin“ als Ausdruck ihrer Persönlichkeit (Diss. Greifswald 1918).
- S. 75. Ch. F. Scherenberg, Ausgewählte Dichtungen hg. von H. Spiero (MB); R. Ulich, Ch. F. Sch. (Leipzig 1915), E. Klein, Sch.s Epen (Diss. Marburg 1914). — Ernst von Wildenbruch, Gesammelte Werke hg. von B. Litzmann (Berlin 1911 ff. XVII, Auswahl von H. M. Elster in IV 1919); B. Litzmann, E. v. W. (Berlin 1913—16 II), H. Maync, E. v. W. im Lichte seiner u. unserer Zeit (JM 11), J. Röhr, E. v. W. als Dramatiker (Berlin 1908), D. Stiller, W. u. die Quixots (Sokrates N. F. 8); A. M. Morisse, Die epische Kunst u. Technik W.s (Diss. Bonn 1912), S. F. Schlosser, W. als Kinderpsycholog (Bonn 1919); A. Fries, Beobachtungen zu W.s Stil u. Versbau (Berlin 1921). — B. Klemperer, Adolf Wilbrandt (Stuttgart 1907), E. Scharrer-Santen, A. W. als Dramatiker (Diss. München 1912), F. Horch, Das Burgtheater unter H. Laube u. A. W. (Wien 1925). — Theodor Fontane: Autobiographische Werke u. Briefe hg. von E. Heilborn (Berlin 1920 V), Das F.-Buch hg. von E. Heilborn (Berlin 1919), Engere Welt. Unveröffentlichte Gedichte, Briefe usw. hg. von M. Krammer (Berlin 1920). Monographien von E. Wandrey (München 1919, mit Bibliographie), H. Maync (Leipzig 1920), Kenneth Hayens (London 1920), G. Krieger (Berlin 1921), M. Krammer (Berlin 1922), Fontane-Heft der Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins (1919), G. Noethe, Zum Gedächtnis Th. F.s (DM Januar 1920), L. A. Shears, The influence of Walter Scott on the novels of Th. F. (New York 1922); E. Hegarter, Th. F. und der französische Naturalismus (Heidelberg 1922), M. Tau, Landschafts- u. Ortsdarstellung bei Th. F. (Oldenburg 1928), H. F. Rosenfeld, Zur Entstehung F.scher Romane (Groningen 1926), Helene Herrmann, Th. F.s Effi Briefe (Die Frau 19), J. Petersen, F.s Altersroman [Stechlin] (Euphorion 29); H. Rhyn, Die Balladendichtung Th. F.s (Bern 1914), R. Neuschel, Th. F.s nordische Balladen (Festschrift E. Mogk, Leipzig 1924), P. Wißmann,

- Lh. J.s episch-lyrische Dichtungen (Diss. Heidelberg 1915); B. E. Trebein, Th. F. as a critic of the drama (London 1916).
- S. 77. Richard Boß, Aus einem phantastischen Leben. Erinnerungen (Stuttgart 1920); M. Goldmann, R. B. (Berlin 1890).

IV. Vom Eindruck zum Ausdruck

1. Die Entwicklungsbahn: K. Lamprecht, Zur jüngsten deutschen Vergangenheit 1 (Freiburg 1905) u. Deutsche Geschichte der jüngsten Vergangenheit u. Gegenwart (Berlin 1912/3 II); M. von Hanstein, Das jüngste Deutschland (Leipzig ³ 1905), M. Soergel, Dichtung u. Dichter der Zeit (Leipzig 1911, ¹⁹ 1928 Umarbeitung) u. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus (Leipzig 1925), M. Bartels, D. d. Dichtung der Gegenwart. Die Jüngsten (Leipzig 1921), J. Bertaux, Littérature allemande de 1870 à 1928 (Paris 1928); E. Lemke, Die Hauptströmungen im deutschen Geistesleben der letzten Jahrzehnte (Leipzig 1916). Leo Berg, Der Naturalismus (München 1892); S. Lublinski, Die Bilanz der Moderne (Berlin 1904) u. Der Ausgang der Moderne (Dresden 1909); R. Hamann, Der Impressionismus in Leben u. Kunst (Marburg ² 1923), Luise Thon, Die Sprache d. d. Impressionismus (München 1928); B. Eckert, Vom Naturalismus zum Neuidealismus (Karlsruhe 1914); H. Bahr, Expressionismus (München 1916, ² 1918), Lh. Däubler, Der neue Standpunkt (Dresden 1916), J. Landsberger, Impressionismus u. Expressionismus (Leipzig 1919, mit Bibliographie), M. Deri, M. Marstersteig, D. Walzel u. a., Einführung in die Kunst der Gegenwart (Leipzig 1919), L. Schreyer, Die neue Kunst (Berlin 1920); K. Brösel, Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus u. Frühexpressionismus (München 1928); Lh. Taggar, Das neue Geschlecht (Berlin 1917), K. Edschmid, Über den Expressionismus in der Literatur (Berlin 1919, ⁷ 1920) u. Die doppeltköpfige Nymphe. Aufsätze über die Literatur der Gegenwart (Berlin 1920). K. Martens, D. d. Literatur unserer Zeit in Charakteristiken u. Proben (Berlin ¹¹ 1928), J. von der Leyen, Deutsche Dichtung in neuerer Zeit (Fena ² 1927), W. Stammer, Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart (Breslau ² 1927), H. Naumann, D. d. Dichtung der Gegenwart 1885—1923 (Stuttgart 1923, ³ 1927), Ph. Wittkop, Deutsche Dichtung der Gegenwart (Leipzig 1924), W. Mahrholz, Deutsche Dichtung der Gegenwart (Berlin 1926), M. Wien, Die Seele der Zeit in der Dichtung um die Jahrhundertwende (Leipzig 1921), M. Schneider, Einführung in die neueste deutsche Dichtung (Stuttgart 1921), M. Pache, D. d. Dichtung im 20. Jh. (Leipzig 1923), Lavinia Mazzuchetti, Il nuovo secolo della poesia tedesca (Bononia 1926); K. Kralik, Die Weltliteratur der Gegenwart 1884—1919 (Graz 1923), R. M. Meyer, Die Weltliteratur im 20. Jh. (Stuttgart ² 1922 durch P. Wiegler), Literaturgeschichte der Gegenwart hg. von L. Marcuse (Leipzig 1925 II).
- S. 78. Heinrich Hart, Gesammelte Werke hg. von J. Hart u. a. (Berlin 1907 IV).
- S. 79. H. Wegener, F. Avenarius (Leipzig 1908). Über Zola s. zu S. 70. — Monographien über Henrik Ibsen von R. Woerner (München ³ 1923 II), J. Collin (Heidelberg 1910), Lh. Koffler (Winterthur 1925), J. de Wries (Maastricht 1923), G. Gran (Deutsche Ausgabe Leipzig 1928), D. Walzel

(Geistesleben ² S. 478ff. u. selbständig in JB); J.-Bibliographien von J. L. Firkins (New York 1921), F. Meyen (Braunschweig 1928), H. Petersen (Oslo 1928); A. Farinelli, La tragedia di I. (Bologna 1923, mit Literatur), W. Möhring, J. u. Kierkegaard (Leipzig 1928); J. Wihan, J. u. d. d. Geistesleben (Reichenberg i. B. 1925), Marianne Thalmann, H. J., ein Erlebnis der Deutschen (Marburg 1928). — Aus den zahllosen neueren Arbeiten über Dostojewski seien hervorgehoben die Darstellungen von J. Middleton Murry (London 1916), St. Zweig, Drei Meister (Leipzig 1920), W. Mahrholz (Berlin 1922), E. Lucka (Stuttgart 1924), J. Neufeld (Wien 1923, psychoanalytisch) u. vorzüglich von K. Röhl (Leipzig 1925); Theophile von Bodisco, D. als religiöse Erscheinung (Berlin 1921), H. Prager, Die Weltanschauung D.s (Hildesheim 1925), P. Ratorp, D.s Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrise (Jena 1923), D. Kaus, D. u. d. d. Literaten (Berlin 1921). — J. Vitoft, Tolstoi-Bibliographie (Moskau 1913, russisch); K. Noegel, Das heutige Rußland an der Hand L.s (München 1915); Biographien von P. J. Wiriukoff (Berlin 1920 III, russisch), N. N. Gußjew (Moskau 1927, bisher III), Ph. Wittkop (Berlin 1927), St. Zweig, Drei Dichter ihres Lebens (Leipzig 1928); H. Halm, Wechselbeziehungen zwischen L. u. d. d. Literatur (Archiv für slavische Philologie 35), G. Geseemann, L. L. u. B. Auerbach (ebd. 40).

- E. 80. A. N. Schlisman, Beiträge zur Geschichte u. Kritik des Naturalismus (Kiel 1903). Dr. Pascal [= Leo Berg], Das sexuelle Problem in der modernen Literatur (Berlin ² 1890), Leo Berg, Die sozialen Kämpfe im Spiegel der Poesie (Berlin 1889), B. Manns, Das Proletariat u. die Arbeiterfrage im deutschen Drama (Diss. Rostock 1913); J. H. Mackay, Der Anarchismus (Zürich 1891). — Friedrich Nießsche, Gesammelte Werke [Mufarion-Ausgabe] hg. von R. u. M. Dehler u. F. Ch. Würzbach (München 1923ff., bisher XXI), Der werdende N. Autobiographische Aufzeichnungen hg. von Elisabeth Förster-Nießsche (München 1924); R. Dehler, N.-Register (Leipzig 1926). Biographien u. Charakteristiken von Elisabeth Förster-Nießsche (Leipzig 1895—1904 III), R. Richter (Leipzig ² 1922), A. Niehl (Stuttgart ⁸ 1923), H. Lichtenberger (Deutsche Ausgabe Dresden 1899), R. M. Meyer (München 1912), D. Fischer*) (Prag 1913, tschechisch), G. Chatterton-Hill (New York 1914), Ch. Andler (Paris 1920—28 IV), H. Römer (Leipzig 1921), F. Köhler (Leipzig 1921), Ch. Schrempf (Göttingen 1922), A. Better (München 1926), J. de Gaultier (Paris 1927); schönste Darstellung von E. Bertram (Berlin 1919). Das Problem „Richard Wagner u. N.“ erörterten E. Förster-Nießsche (München 1915), L. Grieser (Wien 1923), K. Hildebrandt (Breslau 1924), J. M. Verweyen (Stuttgart 1926). K. J. Obenauer, F. N., der ekstatische Nihilist (Jena 1924), R. Reiningner, F. N.s Kampf um den Sinn des Lebens (Wien ² 1925), Th. Odenwald, Das Religionsproblem bei F. N. (Leipzig 1922), N. v. Bubnoff, F. N.s Kulturphilosophie u. Umwertungslehre (Leipzig 1924), L. Klages, Die psychologischen Errungenschaften N.s (Leipzig 1926); H. Landsberg, F. N. u. d. d. Literatur (Leipzig 1902), H. Prinzhorn,

*) Derselbe gab auch seiner tschechischen Übersetzung des Zarathustra (Prag 1914) einen wertvollen Kommentar bei.

- N. u. das 20. Jahrhundert (Heidelberg 1928); E. Eckerz, N. als Künstler (München 1910), R. M. Meyer, N.s Wortbildungen (Zf. für deutsche Wortforschung 15), R. Groos, Der paradoxe Stil in N.s Zarathustra (Zf. für angewandte Psychologie 7). R. Joël, N. u. die Romantik (Jena ² 1923), E. Howald, F. N. u. die klassische Philologie (Gotha 1920, vgl. R. Svoboda ZSG 69). Erläuterungen zu N.s „Zarathustra“ gaben H. Weichelt (Leipzig 1922) u. A. Messer (Stuttgart 1922). Ariadne. Zb. der N.-Gesellschaft (München 1925 ff.).
- S. 81. Julius Langbehn, Rembrandt als Erzieher (Leipzig ⁵⁰⁻⁵⁰ 1922, Jubiläumsausgabe, mit Biographie von B. M. Nissen); B. M. Nissen, Der Rembrandtdeutsche J. L. (Freiburg i. B. 1926); vgl. die z. T. gegen Nissen sich wendenden Schriften von E. Anderson (Stuttgart 1927), E. Gurlitt (Berlin 1927), M. Schian (Berlin 1927) über den Rembrandtdeutschen. — Leo Berg, Der Übermensch in der modernen Literatur (München 1897), E. de Villers, La faillite du surhomme et la psychologie de Nietzsche (Paris 1921).
- S. 84. Über Walther Rathenau schrieben Etta Federn-Kohlhaas (Dresden ² 1928), G. Raphael (Paris 1919), R. Sternberg (Berlin 1924), H. Graf Reßler (Berlin 1928); S. Mard, N. als Denker (Logos 11), J. Révész, W. N. u. sein wirtschaftliches Werk (Dresden 1927), P. Eberhardt, Freundschaft im Geist (Gotha 1927); W. N.s Briefe (Dresden 1926/7 III). D. Walzel, Goethe u. die Kunst der Gegenwart (ZbGG 4).
- S. 86. E. Franke, Zola als romantischer Dichter (Marburg 1914).
- S. 87. D. E. Lessing, Die neue Form. Beitrag zum Verständnis d. d. Naturalismus (Dresden 1910); E. Waldmann, Die [bildende] Kunst des Realismus u. des Impressionismus im 19. Jh. (Berlin 1927; Propyläen-Kunstgeschichte 15); G. v. Ragner, Relativismus als Denk- u. Lebensstil (Preussische Zb. Oktober 1921).
- S. 88. A. Mamelet, Le relativisme philosophique chez G. Simmel (Paris 1914).
- S. 89. A. Poizat, Le Symbolisme. De Baudelaire a Claudel „Paris 1919), J. Charpentier, Le S. (Paris 1928), A. W. G. Randall, French S. and modern German poetry (Anglo-French Review, Mai 1920); E. R. Curtius, Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich (Potsdam [1919]). W. Moog, Die Kritik des Psychologismus (Archiv für die gesamte Psychologie 37).
- S. 90. H. Cordier, Bibliographie Stendhalienne (Paris 1914), W. F. Schirmer, Stendhal in Deutschland (Archiv 133), Ch. Simon, Le sillage de St. en Allemagne (Revue 6); Deutsche St.-Biographien von A. Schurig (Leipzig ² 1924), W. Weigand (München 1923), St. Zweig, Drei Dichter ihres Lebens (Leipzig 1928); H. Delacroix, La psychologie de St. (Paris 1919). J. J. Lardeur, La vérité psychologie et morale dans les romans de Bourget (Paris 1912). E. Sieburg, Alte u. neue Romantik (Progr. Herne 1914), E. Pauls, Romantik u. Neuromantik (ZDII 32), W. Klemperer, Entstehung u. Eigenart der französischen N. (Zb. für Philologie 2, 1926); D. Walzel, Ricarda Huch's Romantik (Geistesleben, S. 95 ff.). W. Mießner, Maurice Maeterlinck's Werke, literaturpsychologische Studie über die Neuromantik (Berlin 1904), Marie Anne Runge, Das künstlerische Gestalten von M. M. (Diff. Marburg 1916), J. M. Carré, M. et les littératures étrangères (Revue 6). — A. Möller-Bruck, Das junge Wien (Berlin 1902), Genez

- viève Bianquis, *La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke* (Paris 1926). Über Peter Altenberg: F. Salten, *Das österreichische Antlitz* (Berlin 1910) S. 97ff., E. Friedell, *Ecce poeta* (Berlin 1912) u. *Das A.=Buch* (Wien 1922) sowie die Grabrede von Karl Kraus (Wien 1919).
- S. 91. Über Gabriele d'Annunzio schreiben F. Pasini (Rom 1925) u. F. Flora (Neapel 1926). R. Bouvier, *La pensée d'Ernst Mach* (Genf 1923), H. Dingler, *Die Grundgedanken der M.schen Philosophie* (Leipzig 1924). Monographien über Stefan George s. zu S. 101.
- S. 92. Adolf von Hildebrand, *Briefwechsel mit Conrad Fiedler*, hg. von G. Tachmann (Dresden 1927).
- S. 93. R. Jaesi, *Paul Ernst u. der Neuklassizismus* (Leipzig 1912), A. Hugle, S. Lublinski, P. Ernst u. *das neue Drama* (Heidelberg 1913). — A. Bartels, *Heimatkunst* (Berlin 1904). F. Schulz, *Friedrich Lienhards schöpferische Persönlichkeit* (Straßburg 1916); L. u. wir. *Dem deutschen Dichter zum 50. Geburtstag* (Stuttgart 1915); L.=Bibliographie DGL 1925, S. 437—42. — Monographien über Adolf Bartels von H. M. von Bruned (München 1908), L. Lorenz (Dresden 1908), S. Loose (Braunschweig 1921).
- S. 95. B. Hausenstein, *Vom Geist des Barock* (München 1920); D. Walzel, *Jungösterreichische Dichtung* (ZM 10). — K. Wendling, *Der Weltkrieg in der Dichtung* (Straßburg 5 1918); J. Hohlfeld, *D. d. Kriegsliteratur* (Dresden 1917: Bibliographie 1914—17). — B. Viertel, *Karl Kraus* (Dresden 1921), L. Liegler, *K. K. u. die Sprache* (Wien 1918); A. Ehrenstein, *K. J.* (Wien 1920: Pamphlet).
- S. 96. G. Steinhäusen, *Verfallsstimmung im kaiserlichen Deutschland* (Preußische Zb. November 1923). Über Romain Rolland schreiben St. Zweig (Frankfurt 1921), Klara Marie Faßbinder (Dortmund 1925). E. Lerch (München 1926). E. Thorn, G. D. Knoop (*Die literarische Gesellschaft* 3).
- S. 97. J. Geyser, *Neue u. alte Wege der Philosophie. Eine Erörterung der Grundlagen der Erkenntnis im Hinblick auf Edmund Husserls Versuch ihrer Neubegründung* (Münster 1916), D. Gründler, *Die Bedeutung der Phänomenologie für das Geistesleben* (Hochland 19); vgl. J. Körner im Lbl 1919, S. 219ff. Schriften über Max Scheler von D. H. Kerler (Ulm 1917), J. Geyser (Freiburg i. B. 1924), F. Kreppel (München 1927), Hildegard Hügelmann (Diss. Leipzig 1927), H. Neue (Würzburg 1928). D. Rank u. H. Sachs, *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften* (Wiesbaden 1913), K. Mittenzwey, *Geisteswissenschaften u. Ps.* (Dioskuren 2), Ch. Blondel, *La ps.* (Paris 1924), E. Michaelis, *Die Menschheitsprobleme der Freudschen Ps.* (Leipzig 1925), J. Laumonier, *Le Freudisme* (Paris 1925); F. Wittels, *Sigmund Freud* (Leipzig 1924); J. Körner, *Arthur Schnitzler u. Sigmund Freud* (LE 19), Edith Althorn, *Dichtung u. Psychoanalyse* (GMM 10).
- S. 98. P. Tillich, *Die religiöse Lage der Gegenwart* (Berlin 1926), K. Kessler, *Die religiöse Bewegung der Gegenwart* (Leipzig 1922), E. Seillière, *Morales et religions nouvelles en Allemagne* (Paris 1927).
2. *Lyrik und Versepik: Anthologien*: Leo Berg u. B. Lilienthal, *Moderne Lyrik* (Berlin 1892), A. Lille, *Deutsche L. von heute u. morgen, mit geschichtlicher Einleitung* (Leipzig 1896), H. Benzmann, *Die moderne deutsche*

- L. (UB [1904, ³ 1913]), H. Guilbeaux, Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche (Paris 1913), H. Bethge, Deutsche L. seit Liliencron (Leipzig 1906, ⁵⁰ 1914, Neuauflage 1920), P. Friedrich, Neuland. Ein Buch jüngster deutscher L. (Berlin 1910), E. Kraus, Deutschlands Dichter. Neuzeitliche deutsche L. (Leipzig 1918), K. Pinthus, Menschheitsdämmerung (Leipzig 1919), R. Kayser, Verkündigung. Anthologie junger L. (München 1921), A. Sergel, Saat u. Ernte d. d. L. um 1925 (Berlin [1924], mit kurzen Selbstbiographien), H. E. Jacob, Verse der Lebenden, Deutsche L. seit 1910 (Berlin ² 1927), Anthologie jüngster L. hg. von W. R. Fehse u. K. Mann (Hamburg 1927). R. Steiner, L. der Gegenwart (München 1900), R. Wolff, Die neue L. (Leipzig 1922), F. J. Schneider, Der expressive Mensch u. d. d. L. der Gegenwart (Stuttgart 1927); W. Knevels, Das Religiöse in der neuesten lyrischen Dichtung (Gießen 1927).
- S. 98. Magda Janssen, Karl Hendell (München 1911). — Hermann Conradi, Gesammelte Werke hg. von P. Esymant u. G. W. Peters (München 1912); D. Hachtmann, H. C. (Mitteldeutsche Lebensbilder 1, Magdeburg 1926, S. 433—53).
- S. 99. Detlev von Liliencron, Gesammelte Werke hg. von R. Dehmel (Berlin 1911—13 VIII), der auch Ausgewählte Briefe (Berlin 1910 II) edierte; „Briefe in neuer Auswahl“ gab H. Spiero (Stuttgart 1927), auch einen Neudruck der „Adjutantenritte“ von 1884 (Berlin 1924); Dichter u. Verleger. Briefwechsel von W. Friedrich mit D. v. L. hg. von W. Hasenclever (München 1914), Unbegreiflich Herz. Liebesbriefe hg. von H. Spiero (Stuttgart 1925). H. Spiero, D. v. L.s Leben u. Werke (Berlin 1913), H. Maync, D. v. L. (Berlin 1920); Ilse Wichmann, L.s lyrische Anfänge (Berlin 1922), H. Müller, Studien zur Wortwahl u. Wortschöpfung bei L. (Diss. Greifswald 1926). — Richard Dehmel, Ausgewählte Briefe (Berlin 1922/3 II); J. Bab, R. D. (Leipzig 1926), K. Kunze, Die Dichtung R. D.s als Ausdruck der Zeitseele (Leipzig 1914), R. Pamperrien, Das Problem menschlicher Gemeinschaft in R. D.s Werk (Tübingen 1924), Th. Krüger, R. D. als religiös-sittlicher Charakter (Tübingen 1921), E. Wojunga, Bemerkungen zu R. D.s Sprachkunst (ZDü 34).
- S. 100. Über Gustav Falke schreiben F. Castelle (Leipzig [1910]), D. L. Brandt (Hamburg 1917), H. Spiero (Braunschweig 1928). — Otto Julius Bierbaum, Gesammelte Werke hg. von M. G. Conrad u. H. Brandenburg (München 1912ff. X); Briefe an Gemma (München 1921), Die Leiden des jungen B., ein Gymnasiastentagebuch 1881 (Leipzig 1925, Privatdruck). Monographien von E. Schid (Berlin 1903) u. F. Droop (Leipzig [1913]). — Otto Erich Hartleben, Ausgewählte Werke hg. von F. Heitmüller (Berlin 1908 III), Briefe an Frau, Freundin u. Freunde (Berlin 1908, Dresden 1910, Berlin 1912); H. D. Warda, Verzeichnis der Werke von D. E. H. (Sammlerkabinett 2). Monographien von E. Glaischlen (Berlin 1895), H. Landsberg (Berlin 1905), A. Pache (BM 3 1908); K. Kamlah, Die Erziehung zum Lyriker durch D. E. H. (Düsseldorf 1912); F. Kurzwelly, Vom gastfreien Pastor u. seinen Vorläufern (ZfWf N. F. 10). — Arno Holz hat seine Formabsichten überhaupt u. die des Phantasmus insbesondere selber dargestellt ZfWf N. F. 10 u. in seiner Schrift: Die befreite deutsche Wortkunst (Wien 1921); H. W. Fischer, A. H. (Berlin 1924), H. L. Stoltenberg, A. H.

- u. d. d. Sprachkunst (ZfMfH 20), D. Schär, M. H., seine dramatische Technik (Bern 1926). R. Riethmüller, Walt Whitman, and the Germans (Philadelphia 1906). R. Rotermund, Johannes Schlaf (Magdeburg 1906). Monographien über César Glaischen von G. Muschner-Niederführ (Berlin 1903), F. Thieß (Berlin 1914), vor allem von G. Stecher (Stuttgart 1924); Emmy Roth, Erinnerungen an E. F. (Hannover 1924).
- S. 101. Über Hofmannsthal u. George s. zu S. 135 u. 102. Zum Stilwechsel in der Lyrik vgl. Marianne Thalmann, Gestaltungsfragen der Lyrik (München 1925). — Über Richard Schaukal schreiben B. Achtermann (Hochland 18) u. F. A. Gayda (WM Feber 1925). — Stefan George, Gesamtausgabe in endgültiger Fassung (Berlin 1927 ff., bisher IV); Bibliographie: DStL 1926, S. 202 ff. Monographien von L. Klages (Berlin 1902), F. Dülberg (München 1908), W. Scheller (Leipzig 1918, mit Literatur), M. Schaeffer (in der Sammlung „Dichter u. Dichtung“, Leipzig 1923), F. Gundolf (Berlin 1920); H. Drahm, Das Werk St. G.s (Leipzig 1925), [Edith Landmann], Georgica (Heidelberg 1920), E. Bläß, Über den Stil St. G.s (Heidelberg 1920), J.-E. Spenlé, St. G. (Mercure de France 1928); H. Dahmen, Lehren über Kunst u. Weltanschauung im Kreise um St. G. (Marburg 1926), E. Wandrey, St. G. u. sein Kreis (DM Juli 1928), Berta Kamnitzer, Das Kultische bei St. G. (Diss. Frankfurt 1927). Gegen die Überschätzung St. G.s wendet sich F. Strich ZDII 39.
- S. 102. E. Raynaud, Charles Baudelaire (Paris 1922, mit Literatur); E. Lepelletier, Paul Verlaine (Paris 1923); M. Thibaudet, La poésie de Stéphane Mallarmé (Paris 1913). Anna Brunnemann, Baudelaire u. sein Übersetzer Stefan George (Die neueren Sprachen 26).
- S. 103. A. Happ, Rudolf Borchardts Schriften (Die neue Dichtung, Jb. 1924, S. 142—68), J. Nadler, N. B. (Neue Schweizer Rundschau 20), K. Voßler, Über B.s deutschen Dante (Neue Deutsche Beiträge hg. von H. v. Hofmannsthal 1); Die Literarische Welt vom 9. April 1926 (B.-Sonderheft). H. v. Hofmannsthal, Rudolf Alexander Schröder (Inselfchiff 1928). — Über die Charon-Gruppe siehe „Die Flöte“ 4 (Sonderheft). R. Paulsen, Otto zur Linde (Groß-Lichterfelde 1916); Otto zur Linde, Arno Holz u. der Charon (ebd. 1916). Über Rudolf Paulsen schrieb H. F. Christians (Dithmarschen 5), über K. Röttger: E. Wennig (LE 22), R. Paulsen (Das deutsche Drama 3), H. W. Heim (Masken 15).
- S. 104. H. Otto, Rudolf Pannwitz, ein Nietzscheepigone (Hochland 18), P. Wegwitz, Der Dichter R. P. (Die horen 4); R. Pannwitz, Kulturpädagogische Einführung in mein Werk (Leipzig 1928). — Max Dauthendey, Gesammelte Werke (München 1925 VI), Jugendbriefe (Die Neue Rundschau Januar 1928); E. Mumm, M. D.s Sprache u. Stil (ungedruckte Diss. Frankfurt a. M. 1925). Monographien über Alfred Nombert von K. H. Strobl (Minden 1906) u. H. Reinhart (Leipzig 1903), dazu das M.-Sonderheft der Zf. Die Flöte 2 u. M. Buber, Der Neue Merkur 5; F. K. Benndorf, Der Leon-Mythos von M. Mit einer Beilage: M., Geschichte meines Lebens (Dresden 1917). W. Scheller, Paul Scheerbart (Die literarische Gesellschaft 2). Leo Spitzer, Die groteske Gestaltungs- u. Sprachkunst Christian Morgensterns (Motiv u. Wort. Studien zur Literatur u. Sprachpsychologie, Leipzig 1918, dazu H. Schuchardt u. L. Spitzer im

- Euphorion 22, 23), F. Geraths, Ch. M., Sein Leben u. sein Werk (Diss., München 1926), B. Klemperer, Ch. M. u. der Symbolismus (ZDU 1928), E. Hofacker, Ch. M. als Mystiker (Journal 27). Bibliographie: DSE 1924, S. 85ff. Peter Hille, Gesammelte Werke hg. von J. Hart (Berlin 1904ff., ²1916 IV), Briefe an Else Lasker-Schüler (Die weißen Blätter 7); Monographien von H. Hart (Berlin 1905) u. H. Roselieb (Dortmund 1920).
- S. 105. Rainer Maria Rilke, Gesammelte Werke (Leipzig 1927 VI), Erzählungen u. Skizzen aus der Frühzeit (Leipzig 1923), Briefe an Rodin (Leipzig 1928); unter den zahllosen Würdigungen ragen hervor die von R. Jaesi (Wien ²1922, mit Bibliographie von F. A. Hänich), F. Strich (ZDU 40), E. Jauloux (Paris 1927), G. Buchheit (Zürich 1928), Lou Andreas-Salomé (Leipzig 1928), D. Walzel (Neophilologus 1928); Gedächtnishefte: Insel-schiff 8, Orplid 4 (hier ein Aufsatz von D. Walzel über den Sinn von R.s Dichtung); Bibliographie: DSE 1925, S. 537ff. R. F. Heygrodt, Die Lyrik R. M. R.s (Freiburg i. B. 1921), E. Gasser, Grundzüge der Lebensanschauung R. M. R.s (Bern 1925), Eva Wernick, Die Religiosität des Stundenbuches von R. (Berlin 1926), K. Busse, R. M. R.s Vermächtnis (Preußische Zb. März 1927), Veronika Czapski-Erdmann, Die Auseinandersetzung des gotischen Weltgefühls mit dem antiken bei R. M. R. (Jena 1927, S.-A. aus der Festschrift für A. Leigmann); H. Pongs, Das Bild in der Dichtung (Marburg 1927), S. Kawerau, Stefan George u. R. M. R. (Berlin ²1928); H. Maync, R. M. R. u. seine Weise von Liebe u. Tod des Cornets Christoph Rilke (ZDU 3). D. Walzel, Schicksale des lyrischen Ich (Wortkunstwerk S. 260 ff.).
- S. 106. St. Zweig, Emile Verhaeren (Leipzig 1910) u. B. u. Deutschland (Revue francobelge, November 1926). H. Benzmann, Josef Windler (Schwarzer Greif. Almanach auf 1925); über Heinrich Lersch s. das Sonderheft von Orplid 13.
- S. 107. P. Berrichon, Arthur Rimbaud (Paris 1912). Über Armin L. Wegener schrieb R. Nieß (LE 20) u. A. Offenburg (Die Glocke 9); über Paul Zech vgl. DSE 1925, S. 292f. — G. Brand, Ernst Lissauer (Stuttgart 1923).
- S. 108. J. Bab, Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht (Berlin 1914—18 XI) u. Die deutsche Kriegslyrik 1914—18, eine kritische Bibliographie (Stettin 1920); D. Herpel, Die Frömmigkeit d. d. R. (Gießen 1917), H. Deckelmann, R. deutscher Arbeiter (Berlin 1917). W. Ruz, Ina Seidel (Pädagogische Warte 32), H. Klüglein, Die Romane J. S.s (Imago 12). D. Walzel, Jungösterreichische Dichtung (JM 10); A. Madero, Die deutsch-österreichische Dichtung der Gegenwart (Leipzig 1920). Aus zahllosen Aufsätzen über Franz Werfel seien hervorgehoben die von E. Lissauer (LE 18), M. Buber (Der Jude 2), G. Wyneken (Die freie Schulgemeinde 6), J. Körner (Die Lat 9), E. Zuckers (The germanic Review 2); Monographien von H. Berendt (Bonn 1920) u. R. Specht (Wien 1926); A. Luther, F. W. u. seine besten Bühnenwerke (Berlin 1922), J. Sprengler, F. W. u. seine Tragödie der Zeit (Hochland, Januar 1928). E. Buschbeck, Georg Trafl (Berlin 1917), Erinnerung an G. L. (Innsbruck 1926), E. Bayerthal, G. L.s Lyrik (Diss. Frankfurt 1926). F. Graeber, Else Lasker-Schülers lyrisches Werk (Die literarische Gesellschaft 4), vgl. M. Fischer LE 21. H. Engert, Klopstocks Dichtung u. unsere Zeit (ZDU 35).

- S. 109. K. Busse, Johannes R. Becher (Preußische Jb. März 1923), H. Westenburg, J. R. B.s „Gefang vom Schnee“ (ZDÜ 36); Selbstbiographie in „Die neue Bücherschau“ 6, S. 55—61. H. Jansen, Der Westfale August Stramm als Hauptvertreter des dichterischen Früherexpressionismus (Westfälische Studien. Moïse Böhmer dargebracht. Leipzig 1928). H. Naumann, Ernst Stadler (Berlin 1920). C. Weizmann, Alfred Wolfenstein (Jüdische Rundschau 23). E. Buschbeck, Die Sendung Theodor Daubler (Wien 1920), M. F. Cyprian, Th. D. (Hochland 15), F. Spunda, Th. D. (Insel-schiff 4), R. Pannwitz, Th. D. als Neohellene (DM August 1923); E. Schmitt, Th. D.s Nordlicht (München 1916), eine Selbstdeutung des Nordlichts gab Th. D. in JfBf N. F. 12.
- S. 110. F. Schmidt, Die Erneuerung des Epos (Leipzig 1928). — Monographien über Karl Spitteler von F. Weingartner (München 1904), H. F. Hofmann (Magdeburg 1911), E. Meißner (Jena 1912), J. Fränkel (Bern 1915: Rede; derselbe bereitet ein umfangreiches Werk über Sp. vor), R. Jaesi Zürich 1915), W. Altweg (Basel 1917), Th. Koffler (Jena 1926), R. Gottschalk (Zürich 1928); R. Meszlény, E. Sp. u. das neudeutsche Epos (Halle 1918), Edith Landmann-Kalischer E. Sp.s poetische Sendung (Schweizerische Monatshefte für Politik u. Kultur 3, 1923). W. Aldrian, Die Mythologie in E. Sp.s „Olympischem Frühling“ (Bern 1922), D. Rommel, Das Weltbild in E. Sp.s D. F. (Euphorion 15. Ergänzungsheft), C. Neppi, Sp.s „Imago“ (Frauenfeld 1922), W. A. Berendsjohn, Der Stil E. Sp.s (Zürich 1923); Sp.=Bibliographie: DSEL 1925, S. 109/16, 205. C. Streicher, Sp. u. Böcklin (Zürich 1927 II). — Monographien über Josef Viktor Widmann von J. Fränkel (Wien 1918, mit Bibliographie), Elisabeth u. Max Widmann (Frauenfeld 1922 bis 1924 II), Maria Waser (Frauenfeld 1927); Liebesbriefe des jungen J. V. W. hg. von M. Widmann (Basel 1921), der auch den Briefwechsel mit Gottfried Keller edierte (Basel 1922); W. Scheitlin, J. V. W.s Weltanschauung (Zürich 1925), G. Dost, W. u. der Glaube an die Erlösung der Kreatur (ZDÜ 30). D. Walzel, Neue Dichtung vom Tiere (JfBf N. F. 10), J. Zeuch, Die moderne Tierdichtung (Diff. Gießen 1926).
- S. 111. D. Franckl, Die moderne deutsche Balladendichtung (Progr. Reichenberg 1912). E. Enders, Börries von Münchhausen (WM 8, 1913), Ritscher, B. v. M. u. sein Werk (Der Türmer 30); Selbstbiographie LE 20, S. 765ff. Über Agnes Miegel schrieben C. Heß-Wynken (Die Flöte 3), H. W. Seidel (Eckart 8), E. Lissauer (LE 29); A. L. Mayer-Pfannholz, A. M. u. ihre Balladen (Hochland, November 1922). H. Steiger, Die Balladenkunst der Lulu von Strauß und Torney (Hochland 18), A. Mülke, L. v. St. u. L. (Die Bühnenwelt 21).
3. Roman: E. de Morsier, Romanciers allemands contemporains (Paris 1899); K. Lamprecht, Zur jüngsten deutschen Vergangenheit 1, S. 279—92 (über den Roman des Naturalismus); M. Krell, Über neue [expressionistische], Prosa (Berlin 1919); Anthologie jüngster Prosa hg. von E. Ebermayer, K. Mann, H. Rosenkranz (Berlin 1928). — B. Klemperer, Paul Lindau (Berlin 1909). J. E. Kloss, Max Kreher (Leipzig 2 1905); H. Spiero, Vom Berliner Roman (GM 6). Th. Kappstein, Fritz Mauthner (Berlin 1926). H. Merian, Hermann Heiberg (Leipzig 1891), vgl. A. Wiese LE 1.

- S. 112. H. Stümcke, M. G. Conrad (Bremen 1893). D. Stauf von der March, Karl Bleibtreu (Stuttgart 1920). R. Serau, Walter Siegfried (DSL 1918, mit Bibliographie). R. Magnus, Wilhelm Bölsche (Berlin 1909). — Über Wilhelm von Polen schrieb H. Ziegenstein (Berlin 1904), A. Bartels (Dresden 1909), D. Floeck (Skizzen u. Studienköpfe, Innsbruck 1918, S. 336—426).
- S. 113. Über Schnitzler s. zu S. 134. W. Handl, Hermann Bahr (Berlin 1913) W. Merdies, H. B. als Epiker u. Kritiker (Hildesheim 1927), J. Sprengler H. B. Der Weg in seinen Dramen (Hochland 25); sehr aufschlußreich der autobiographische Aufsatz bei W. Heynen, Mit Gerhart Hauptmann (Berlin 1922). Über Erzählungsformen s. zu S. 31, 43, 603 u. J. M. Huebner, Die Objektivität als notwendige Aufgabe. Feststellungen für den Roman (GRM 7).
- S. 114. M. Florin, Paul Ernst als Erzähler (Diss. Münster 1926). — Monographien über Thomas Mann von P. Friedrich (Berlin 1913), W. Alberts (Leipzig 1913), J. Leppmann (Berlin 1916), D. Brüll (Wien 1923), Hanne Badt (Wien 1925), A. Cioesser (Berlin 1925), M. Havenstein (Berlin 1927); G. Jacob, Das Werk Th. M.s, Bibliographie (Berlin 1926). E. Helbling, Die Gestalt des Künstlers in der neueren Dichtung (Bern 1923), M. Kessel, Studien zur Novellentechnik Th. M.s (Edda 25), M. Kapp, Th. M.s novellistische Kunst (München 1923), R. Jaesi, Gestalten u. Wandlungen schweizerischer Dichtung (Wien 1922; hier ein Aufsatz über Th. M. u. E. F. Meyer), G. Jacob, Th. M. u. Nietzsche (Diss. Leipzig 1926), J. Strich, Th. M. u. die bürgerliche Zivilisation (Die Neue Rundschau, Juni 1925); über den „Zauberberg“ schrieb E. Wandrey (Der Neue Merkur, Febr. 1924) u. W. v. Einsiedel (ZfU 1923), über „Unordnung u. frühes Leid“ Edith Aulhorn (ebd.), über den „Tod in Venedig“ D. E. Oppenheim, Dichtung u. Menschenkenntnis (München 1926, S. 142 ff.); vgl. noch die Aufsätze von M. Schochow in der Zf. für Deutsche Bildung 1 u. 4 u. die Diss. von Gertrud Kast (Bonn 1923). D. Walzel, Leitmotive in Dichtungen (Wortkunstwerk S. 152 ff.). Über Rudolf G. Binding s. DSL 1925, S. 52 f. (Bibliographie).
- S. 115. A. v. Grolman, Georg Munk (Das Inselfschiff 7). — J. Vertaur, L'influence de Zola en Allemagne (Revue 4). G. Scheuffler, Klara Wiebig (Erfurt 1927); L. Lessen, Die Schilderung der Massen in K. B.s Romanen (Die Neue Zeit 32). — Von zahlreichen Schriften über Gustav Frenssen seien genannt die von J. Löwenberg (Hamburg 1903), M. Schian (Görlitz 1903), H. M. Elster (Leipzig 1911); A. Droege, Die Technik in G. F.s Romanen (Diss. Greifswald 1915). H. Bethge, Jens Peter Jacobsen (Berlin 1920); deutsche Gesamtausgabe von K. Quenzel (Leipzig [1926], Hesse III).
- S. 116. J. Boddewadt, Timm Kröger (Braunschweig 1918); Bibliographie DSL 1927, S. 151 ff. — Monographien über Hermann Stehr von H. Wocke (Berlin 1922), W. Merdies (Habelschwerdt 1923), W. Köhler (Schweidnitz 1927); H. Th. Kaergel, Das H. St.-Buch (Berlin 1927); Bibliographie DSL 1924, S. 45 ff. Über Gorch Fock schrieb Th. W. Cramer (Die Tide 3) u. E. Borchling (Die literarische Gesellschaft 2), über Charlotte Niese: H. Krüger-Westend (Altona 1906), E. Kammerhoff (Leipzig 1910), J. Castelle (Leipzig 1914). D. Hachtmann, Ottomar Enking (Dresden 1917); Bibliographie DSL 1924, S. 327 ff. — Karl Söhle: Bi-

biographie DStL 1928, S. 323ff. — Hermann Löns, *Sämtliche Werke* hg. von F. Castelle (Leipzig 1923, Hesse VIII), *Nachgelassene Werke* hg. von W. Deimann (Hannover 1928 II); *Monographien* von L. Pilf (Jena 1916), W. Spickernagel (Leipzig 1920), W. Deimann (Dortmund 1923), E. Griebel (Berlin 1924), K. Eilers (Hannover 1927); E. Löns, *H. L.s Jugendzeit* 1 (Minden 1927), H. Knottnerus=Meyer, *Der unbekannte L.* (Jena 1928), D. Weltzien, *Der Rosenjäger* (Berlin 1925), A. Potthoff, *H. L. u. das Volkslied* (Hannover 1928). — R. Dohse, *Wilhelm Holzamer* (Berlin 1908); A. Schmidt, *Ein unbekannter Großer* (Wien 1927). Über Rudolf Herzog schreiben J. G. Sprengel (Stuttgart 1916) u. F. L. Göderik (Leipzig 1919), über Rudolf Hans Bartsch, R. Hohlbaum (Leipzig 1923) u. Th. Lessing (Leipzig 1927).

- S. 117. J. Körner, *Dichter u. Dichtung aus d. d. Prag* (Donauland 1, 1917). E. Alfer, *Gustav Meyrink* (Schweizerische Rundschau 28), H. Sperber, *Motiv u. Wort bei G. M.* (Leipzig 1918), H. E. Zornhoff, *Gedanken über G. M. u. die metaphysische Dichtung* (Leipzig 1918), A. Zimmermann, *G. M. u. seine Freunde* (Hamburg 1917); Bella Jansen, *Über den Okkultismus in G. M.s Roman „Der Golem“* (Neophilologus 7). — D. F. Walzel, *Die Wirklichkeitsfreude der neueren schweizerischen Dichtung* (Stuttgart 1908); E. Korrodi, *Schweizer Erzähler der Gegenwart* (Leipzig 1912), *Schweizerische Literaturbriefe* (Zürich 1918), *Die junge Schweiz* (Zürich 1920) u. *Schweizerdichtung der Gegenwart* (Leipzig 1924). H. Spiero, *Ernst Zahn* (Stuttgart 1927). G. H. Heer, *Jakob Christoph Heer* (Frauenfeld 1927). Über Meinrad Lienert schreiben E. Eschmann (Frauenfeld 1915) u. P. Suter (Basel 1918). H. Wollen, *Heinrich Federer* (Heilbronn 2 1928); *Bibliographie DStL* 1926, S. 437ff. Über Jakob Schaffner vgl. die Aufsätze von W. Muschg (*Wissen u. Leben* 16), F. Herwig (*Hochland* 22), Jutta v. Kuhlberg (*Pädagogische Warte* 31), D. Walzel (*SDU* 40). D. Kretschmann, *Über Albert Steffen* (*Österr. Blätter für freies Geistesleben* 3). — W. Sulzer, *Gerhart Hauptmanns Emanuel Quint* (Bern 1925).
- S. 118. H. Razingher, *Carl Hauptmann* (Krummhübel i. R. 1928), W. Reinfke, *E. H. u. sein episches Werk* (Diss. Rostock 1927); E. H., *Leben mit Freunden, gesammelte Briefe* hg. von W.-E. Peuckert (Berlin 1928). *Monographien* über May Eyth von Th. Ebner (Heidelberg 1906), H. Holzinger (Ulm 1906), H. Thiel (Berlin 1907), G. Biedenknapp (Stuttgart 1910), E. Weihe (Berlin 1916), R. Heege (Berlin 1928). J. Zimmermann, *Die Widerspiegelung der Technik in d. d. Dichtung von Goethe bis zur Gegenwart* (Diss. Leipzig 1913), H. W. Kistenmacher, *Maschine u. Dichtung* (Diss. München 1913). — Th. Kläiber, *Dichtende Frauen der Gegenwart* (Stuttgart 1907), L. Berger, *Les femmes poètes de l'Allemagne* (Paris 1910), H. Spiero, *Geschichte d. d. Frauendichtung seit 1800* (Leipzig 1913), W. Meridies, *Zur Frauendichtung der Gegenwart* (Drplid 5). F. Zillmann, *Helene Böhmlau* (Leipzig 1919).
- S. 119. Adele Schreiber, *Hedwig Dohm* (Berlin 1914); G. Hellmers, *Johanna Wolff* (*Norddeutsche Monatshefte* 8); Meta Corssen, *Adele Gerhardt* (Köln 1922). — *Schriften über Ricarda Huch* von H. Bleuler=Waser (Berlin 1904), E. A. Regener (Leipzig 1904), Elfriede Gottlieb (Leipzig 1914), D. Walzel (Leipzig 1916 u. *Inselschiff* 2, S. 49ff.); Eva

Gillischewski, Das Schicksalsproblem bei R. H. (Berlin 1925); Bibliographie DSE 1924, S. 221 ff.; vgl. noch die zu S. 114 genannte Diff. von G. Kaft.

- S. 120. Th. Heuß, Isolde Kurz (LE 21). Über Sudermann s. zu S. 132. Blanca Rötchlisberger, Das Kind in der neueren erzählenden Literatur d. d. Schweiz (Bern 1919); L. Ehlen, Die Schule in der modernen Literatur (WM 5, 1910). W. Mahrholz, Otto Stoeßl (Deutsche Monatshefte 12); „Morgenrot“ liegt seit 1925 in neuer Fassung vor. H. Ball, Hermann Hesse (Berlin 1927), H. Geffert, Das Bildungsideal im Werk H. H.s (Langensalza 1927), K. H. Bühner, H. H. u. Gottfried Keller (Stuttgart 1927); Bibliographie DSE 1927, S. 299 ff.
- S. 121. Felix Holländer, Gesammelte Werke, mit Nachwort von W. Flemming (Kostock 1926 VI).
- S. 122. U. Stülpnagel, Graf Eduard von Keyserling u. sein episches Werk (Diff. Kostock 1926). W. Schenkel, Hermann Löns' „Zweites Gesicht“ (Berlin 1921). Über d'Annunzio s. zu S. 91. H. Sinsheimer, Heinrich Mann's Werk (München 1921).
- S. 123. Julie Wassermann-Speyer, Jakob Wassermann u. sein Werk (Wien 1923), M. W. Aron, A key to J. W. (The Germanic Review 3), B. Zuckerkandl, Der Fall Maurizius (Die Neue Rundschau, April 1928). K. Pueßfeld, Bernhard Kellermanns Romane (WM 6, 1911). H. Krüger-Welf, Hanns Heinz Ewers (Leipzig 1922).
- S. 124. E. Lemke, Der geschichtliche Roman der Gegenwart (Hellweg 4). E. Korrodi, Enrika von Handel-Mazzetti (Münster 1908), F. M. Fischer, E. v. H.-M. (WM 7, 1912); E. v. H.-M.s geistige Werdejahre hg. von F. Eckardt (Kempten 1922), Briefe über einen deutschen Roman von F. Rodenberg (Kempten 1912), F. Mumbauer, Der Dichterinnen stiller Garten. Marie von Ebner-Eschenbach u. E. v. H.-M. (Freiburg 1918); B. W. Speckmann, Quellen u. Komposition der Trilogie „Stephana Schwertner“ von E. v. H.-M. (Diff. Groningen 1925). Über Walter von Molo schreiben H. M. (München 1920) u. F. C. Mund (Leipzig 1924). K. Schorn u. H. Stephan, Wilhelm Schäfer (Köln 1922), Bekenntnis zu W. Sch. hg. von D. Doderer (München 1928); Bibliographie DSE 1928, S. 13 ff.
- S. 125. Über E. G. Kolbenheyer schreiben W. Mahrholz (Schwarzer Greif, Almanach auf 1925, S. 177/89), M. Bernt (Deutsche Arbeit, März 1926), F. Koch (Zeitwende, Januar 1928). Über Alfred Döblin vgl. die Aufsätze von F. Lion (Die Neue Rundschau, Oktober 1922 u. August 1928); M. Pulver (Der Lesezirkel 15), Das A. D.-Sonderheft des „Neuen Merkur“ (Oktober 1922) u. A. Döblin u. D. Loerke, A. D. (Berlin 1928).
- S. 126. H. Herk, Henri Barbusse (Paris 1922), Leo Spitzer, Studien zu H. B. (Bonn 1920). Über Unruh s. z. S. 152.
- S. 127. Über Arnold Zweig vgl. die Aufsätze von K. Münzer (LE 22) u. G. Krojanfer (Der Jude 2). E. W. Fischer, Sternheim der Erzähler (Die literarische Gesellschaft 2). Über Kasimir Edschmid schreiben E. Wenzin (Die Tat 9) u. P. J. Arnold (Die literarische Gesellschaft 5). Über Hermann Kesser Aufsätze von D. Walzel (Die Blätter der Bücherstube am

- Museum Wiesbaden 1925) u. G. Pohl (Die Neue Bücherschau 7) u. das Buch von W. Behrend, Ein Dichter der Zeit (Heidelberg 1920).
- E. 128. A. Döblin, Die Romane von Franz Kafka (Die Literarische Welt vom 4. März 1927), F. Weltsch, Freiheit u. Schuld in A.s „Der Prozeß“ Jüdischer Almanach auf 5687, Prag, S. 115/21).
- E. 129. Zu Otto Flake sieh das Sonderheft der Zs. „Junge Menschen“ Mai 1924. E. Jäger, Gustav Sack (Die Lese 8), R. Bodt, G. S. (Der Einzelne 1 [1919]). — H. de Reuter, Die neue Gestalt u. der neue Gehalt des modernen Romans (Der Gral 21); Edith Aulhorn, Dichtung u. Psychoanalyse (GMW 10) u. Zur Gestaltung seelischer Vorgänge in neuerer Erzählung (Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift für D. Walzel, Wildpark-Potsdam 1924, S. 70 ff).
4. Dramen: G. Witkowski, D. d. Drama des 19. Jahrhunderts (Leipzig ⁴ 1913) R. F. Arnold, Das moderne Drama (Straßburg ² 1912), J. Storm, Modern drama in Europe (London 1920), H. B. Clark, A study of the modern drama (New York 1925), G. Gori, Il teatro contemporaneo e le sue correnti caratteristiche (Torino 1924); J. Bab, Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870 (Leipzig 1928). L. Benoist Hanappier, Le drame naturaliste en Allemagne (Paris 1905), D. Döhl, Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngsten deutschen Drama (Halle 1910), M. Günther, Die soziologischen Grundlagen des naturalistischen Dramas (Diss. Leipzig 1912); P. Fritsch, Influence du théâtre français sur le théâtre allemand 1870—1900 (Paris 1912). A. Kerr, Gesammelte Schriften, erste Reihe: Die Welt im Drama (Berlin 1917 V). — G. Hirschfeld, Otto Brahm (Berlin 1925). Monographien über Max Reinhardt von S. Jacobson (Berlin ⁴ 1921) u. M. Epstein (Berlin 1918); E. Stern u. H. Herald, R. u. seine Bühne (Berlin 1918). J. Bab, Film u. Kunst (ZfA 18), R. Petsch, Drama u. F. (Jb. des freien deutschen Hochstifts 1927).
- E. 131. J. Schlaf, Die Freie Bühne u. die Entstehung des naturalistischen Dramas (Der Greif 1914); S. Lublinski, Holz u. Schlaf (Berlin 1905). — Gerhart Hauptmann: M. Pinkus u. B. Ludwig, G. H. Werke von ihm u. über ihn (Neustadt D.-S. 1923); Monographien von P. Schlenther (Berlin 1898, umgearbeitet u. erweitert durch M. Eloeffler 1922), A. Bartels (Berlin ² 1907), u. E. Woerner (Berlin ² 1901), A. von Hanstein (Leipzig 1898), S. Bytkowski (Hamburg 1908), H. H. Borchardt (München 1909), E. Sulger-Gebing (Leipzig ³ 1922), R. Sternberg (Berlin 1910), G. Hecht (Leipzig 1912), H. Spiero (Bielefeld 1912), J. Röhr (Berlin 1912), R. Holl (London 1913), H. M. Schaub (Köln 1914), P. Fichter (Dresden 1922), M. Freyhan (Berlin 1922), E. Lemke (Hannover 1923, mit Bibliographie; deutschvölkischer Standpunkt), H. v. Hülßen (UB [1927]), R. P. Proost (Zeist 1924, holländisch); W. Heynen, Mit G. H. (Berlin 1922), L. Marcuse, G. H. u. sein Werk (Berlin 1922); Ch. Herrmann, Die Weltanschauung G. H.s in seinen Werken (Berlin 1926), J. Vollmers-Schulte, G. H. u. die soziale Frage (Dortmund 1923), H. Engert, G. H.s Sucher-dramen (Leipzig 1922), J. H. Marschan, Das Mitleid bei G. H. (Dortmund 1919), E. M. Kreuse, G. H.s treatment of blank verse (New York 1910). J. Bab, G. H. u. seine besten Bühnenwerke (Berlin 1922), Analysen der einzelnen Dramen von W. Heise in UB. Über die Versunkene Glocke geschrieben H. Helmer (Breslau 1897), H. Lorenz (Leipzig 1898), H. Soge-

meier (Gütersloh ² 1910), H. Henkel (ZDU 13), H. Wood (Germanistic Society Quarterly 1916); zum Florian Geyer Aufsätze von H. Lehmknecht (Jlbergs Jb. 19, 21), Helene Herrmann, A. Gryphius als Quelle für G. H. (Preußische Jb. Juni 1922) u. E. Guggenheim, Der F.-G.-Stoff in d. d. Dichtung (Leipzig 1908); zu Schluß u. Fau: P. Blum, Die Geschichte vom träumenden Bauer in der Weltliteratur (Progr. Tübingen 1908); über den Armen Heinrich ein Programm von E. Zeisel (Plan 1915) u. H. Tardel, Der a. H. in der neueren Dichtung (Berlin 1905); Und Pippa tanzt versuchte D. Rommel (ZDU 36) zu deuten; K. Richter, G. H.s Legendenpiel Kaiser Karls Geisel (Berlin 1913); zur Griselda vgl. die zu S. 17 genannte Schrift von K. Lasserstein; P. Gaude, Das Odysseusthema, besonders bei G. H. u. F. Lienhard (Diss. Halle 1917), vgl. auch A. M. Scherer in Hochland 15, S. 532 ff. u. A. Laudien (Jlbergs Jb. 24); über Emanuel Quint s. zu S. 117 über den Kecher von Soana vgl. G. Heine (Die christliche Welt 32) u. Gertrud von Rüdiger (ZDU 34); A. Jolivet, La Winterballade de G. H. et Herr Arnes penningar de S. Lagerlöf (Mélanges Ch. Andler, Strasbourg 1924); über Indipohdi schreiben S. Aschner (Euphorion 23) u. St. Denf (Hochland 22); K. Sternberg, Die Geburt der Kultur aus dem Geiste der Religion. Entwickelt an G. H.s Roman „Die Insel der großen Mutter“ (Berlin 1925). G. E. East, The religious views of G. H. (Studies in german literature in honor of A. R. Hohlfeld 1925), F. R. Zenz, Geist u. sinnliche Erscheinungen in den Dramen G. H.s (Diss. Gießen 1925); D. Walzel, G. H. u. der Expressionismus (Preußische Jb. November 1922).

- S. 132. Emil Rosenows Dramen mit biographischer Einleitung hg. von Ch. Gaehde (Dresden 1912). — Monographien über Sudermann von W. Kaverau (Magdeburg ² 1899), H. Landsberg (Berlin ² 1906), Henri Schoen (Paris 1904), Ida Axelrod (Stuttgart 1907), K. Basse (Stuttgart 1927); K. Anork, S.s Dramen (Halle 1903), H. S. Cannon, S.s treatment of verse (Tübingen 1923).
- S. 134. H. v. Hülsen, Max Halbe (Der Türmer 28). Über Georg Hirschfeld dessen selbstbiographische Skizze bei W. Heynen, Mit Gerhart Hauptmann (Berlin 1922) S. 117 ff. Monographien über Arthur Schnitzler von H. Landsberg (Berlin 1904), A. Salkind (Leipzig 1907), J. K. Ratislav (Hamburg 1911), J. Kapp (Leipzig 1912), R. Rosseeu (Berlin 1913); Th. Reif, A. S.h. als Psycholog (Minden 1913), J. Körner, A. S.h.s Gestalten u. Probleme (Wien 1921) u. A. S.h.s Spätwerk (Preußische Jb. April-Mai 1927), M. Quadt, A. S.h. als Erzähler (The Germanic Review 3).
- S. 135. E. Sulger-Gebing, Hugo von Hofmannsthal (Leipzig 1905), Jka A. Thomése, Romantik u. Neuromantik mit bes. Berücksichtigung H. v. H.s (Haag 1923), W. Brecht, Grundlinien im Werke H. v. H.s (Euphorion 16. Ergänzungsheft); H. Steiner, Kurzes Verzeichnis der ersten Drucke der Dichtungen u. Schriften H. v. H.s (Die Bücherstube 5). E. Feise, Gestalt u. Probleme des Loren in H. v. H.s Werk (The Germanic Review 3), E. Hladny, H.s Griechenstücke (3 Progr. Leoben 1910—12), Lilli Hagelberg, H. u. die Antike (JfMst 17), K. Heinemann, Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur (Leipzig 1920 II); F. Winther, Das gerettete Venedig (Berkeley 1914); E. Bertram, H.s prosaische Schriften (WM 2, 1907). A.

W. Berendsohn, *Der Impressionismus* H.s (Hamburg 1920), K. J. Obenauer, *H. v. H.* (Preußische Zb. Juni 1918: beurteilt die Leistung des Dichters aus dem Gesichtspunkt des Expressionisten). — H. Schumann, Ernst Hardt u. die Neuromantik (Löwen 1913), F. Adler, *Das Werk E. H.s* (Greifswald 1921); Agnes Waldhausen, *E. H.s Lantris* (WM 4, 1909), L. Schuster, *Neuere Tristandichtungen* (Diss. Gießen 1912). A. Drews, *Eduard Stufen* (Preußische Zb. August 1918), R. Elsner, *E. St.s Gralsdramen* (Das deutsche Drama 6); über St.s „Gawan“ vgl. G. Fahrman, *Die neueren Sprachen* 26.

- S. 136. J. Bab, *Die Stil Tendenzen im deutschen Drama der Gegenwart* (WM 8, 1913), M. Freyhan, *Das Drama der Gegenwart* (Berlin 1922), R. Kayser, *Das junge deutsche Drama* (Berlin 1924), H. Carter, *The New Spirit in the European Theatre 1914—1924* (London 1926), L. Vincenti, *Il teatro tedesco del novecento* (Torino 1926); D. Walzel, *Jüngste deutsche Dramen* (JM 12) u. *Expressionistisches Drama* (ebd. 13); B. Diebold, *Anarchie im Drama* (Frankfurt 3 1925) u. *Bilanz der jungen Dramatik* (Die Neue Rundschau 1923). — R. Jaesi, *Paul Ernst u. der Neuklassizismus* (Leipzig 1913), A. Hugli, *S. Lublinski, P. E. u. das neue Drama* (Heidelberg 1913), W. Mahrholz, *P. E.* (München 1916), G. von Lufács, *Die Seele u. die Formen* (Berlin 1912), S. 325ff.; Bibliographie: DSL 1926, S. 102ff. — J. Droop, *Wilhelm von Scholz u. seine besten Bühnenwerke* (Berlin 1922); Bibliographie: DSL 1924, S. 258ff. J. Droop, *Wilhelm Schmidt-Bonn u. seine besten Bühnenwerke* (Berlin 1922), *Das W. Sch.=Buch* hg. von M. Lau (Lübeck 1927); Bibliographie: DSL 1926, S. 58ff.
- S. 137. H. Brandenburg, *Hans Franck* (DSL 1922).
- S. 133. Über Carl Hauptmann siehe zu S. 118, ferner D. Walzel, *E. H. der Dramatiker* (Das deutsche Drama 4), J. M. Fischer, *E. H.s Dramen* (WM 5, 1910), H. Johst, *E. H.* (Masken 15). — Schriften über Herbert Eulenberg von P. Hamecher (Leipzig 1911), K. Wolff (WM 7, 1912), G. Hecht (Leipzig 1912), J. G. Hagen (Berlin 1913); Bibliographie: DSL 1927, S. 300ff. — Frank Wedekind, *Ausgewählte Werke* hg. von J. Strich (München 1923 V), *Gesammelte Briefe* hg. von J. Strich (ebd. 1924 II), Biographie von A. Kutscher (ebd. 1922—27 II); unter den Einzelschriften sind hervorzuheben die von P. Fechter (Leipzig 1920), J. Dehnnow (Leipzig 1922), H. M. Elster (Berlin 1922); J. Hagemann, *W.s Erdgeist u. Büchse der Pandora* (Diss. Erlangen 1926), K. Kraus, *Die Büchse der Pandora* (Die Fackel, Juli 1925), M. Kassel-Mühlfelder, *W.s Erotik* (Sexual-Probleme 9).
- S. 131. Über Oscar Wilde schreiben zuletzt Ph. Aronstein (Berlin 1922), E. Hagemann (Stuttgart 3 1925, mit Bibliographie), J. Harris (Deutsche Ausgabe Berlin 1923); über Bernard Shaw J. Bab (Berlin 2 1926), G. K. Chesterton (Deutsche Ausgabe Wien 1925), J. S. Collis (London 1925); H. Eulenberg, *Gegen Shaw. Streitschrift* (Dresden 1925); H. Leisegang, *B. S.s Heilige Johanna* (Jlbergs Zb. 1925).
- S. 140. Über August Strindberg vgl. die umfangreichen Biographien von M. Erdmann (Stockholm 1921 II, deutsche Ausgabe Leipzig 1924) u. E. Hedén (Stockholm 1922, deutsche Ausgabe München 1924), die knappen von L. Marcuse (Berlin 1922), D. Anwand (Berlin 1924), W. Heise (UB [1928]); E. D. Marcus, *St.s Dramatik* (München 1918), M. Lamm, *St.s dramer* (Stock-

- holm 1924—26 II), J. W. Schmidt, *U. St. und seine besten Bühnenwerke* (Berlin 1923); L. v. Wiese, *St. u. die junge Generation* (Köln 1921). P. J. Cremers u. D. Brues, *Walter Hasenclever* (Köln 1922); über das Sohn-Vater-Problem im modernen Drama vgl. B. Viertel in „Masken“ 1926.
- S. 141. Über Anton Wildgans schreiben J. Rosenthal (LE 18) u. H. Unger (*Das deutsche Drama* 3), über Hanns Johst D. H. Brandt (*Die Flöte* 4), H. Frank (*Das deutsche Drama* 4), J. Sprengler (*Hochland* 24), über Paul Kornfeld L. Weltmann (LE 30).
- S. 142. Über Oskar Kokoschka s. die Aufsätze von A. Ehrenstein (*Die literarische Gesellschaft* 3), H. Benzmann (*Das deutsche Drama* 4), J. Sprengler (*Hochland*, September 1922).
- S. 143. M. Freyhan, *Georg Kaisers Werk* (Berlin 1926), L. Lewin, *Die Jagd nach dem Erlebnis. Ein Buch über G. K.* (Berlin 1926).
- S. 144. Monographien über Reinhard Sorge von W. Spael (Essen 1921), M. Rothenbach (Leipzig 1923), Susanne Sorge (München 1927). Th. Reif, Richard Beer-Hofmann (Leipzig 1912) u. *Das Werk R. B.-H.s* (Wien 1919), G. v. Lufács, *Die Seele u. die Formen* (Berlin 1912); J. H. Schwarz, *Deutsche Anleihen bei englischen Dramatikern mit bes. Berücksichtigung von B.-H.s „Graf von Charolais“* (Jb. des Vereins Schweizerischer Gymnasiallehrer 1925). Über Hermann Burte schreiben H. Knudsen (Konstanz 1918), A. Drews (Preußische Jb. Dezember 1919), W. E. Deistering (DSL 1926; ebd. S. 292f. Bibliographie).
- S. 145. Über Ernst Barlach schreiben H. Frank (LE 20 u. *Die literarische Gesellschaft* 5) u. E. Rütger (Jf. für deutsche Bildung 3, 4); E. F. Hauch, E. B. and the search for God (*The Germanic Review* 2). Über Hermann Essig s. die Aufsätze von J. Graeger (*Die literarische Gesellschaft* 4) u. H. Frank (*Das deutsche Drama* 1).
- S. 146. W. Eckart, Julius Maria Becker (LE 29). J. Eisenlohr, Carl Sternheim (München 1926), G. Manfred, *E. St. u. seine besten Bühnenwerke* (Berlin 1923); K. Brombacher, *D. d. Bürger im Literaturspiegel von Lessing bis St.* (München 1920). A. Bettelheim, Karl Schönherr (Leipzig 1928), M. Lederer, K. Sch. der Dramatiker (Wien 1926), H. Kienzl, K. Sch. u. seine besten Bühnenwerke (Berlin 1922); M. Anklin, Enrika von Handel-Mazzetti u. K. Sch. (Berlin 1911).
- S. 148. R. Grosche, Paul Claudel (Hellerau 1928); vgl. D. Walzel in der Jf. „Donauland“ 1 (1918). A. Kutscher, *Die Ausdruckskunst der Bühne* (Leipzig 1918), R. Emmel, *Das ekstatische Theater* (Prien 1924).
- S. 149. H. Benzmann, Reinhard Goering (*Das deutsche Drama* 3). L. Brun, Wolf Lauckner (*Revue germanique* 16), J. Engel, *R. L. u. seine besten Bühnenwerke* (Berlin 1922).
- S. 150. D. Walzel, *Tragik nach Schopenhauer u. von heute* (*Geistesleben* 2 S. 524ff.).
- S. 151. K. Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur* (Leipzig 1920 II). H. Brandenburg, Hans Frank (DSL 1922). Monographien über Stefan Zweig von R. Specht (Leipzig 1927, Privatdruck) u. E. Nieger (Berlin 1928, mit Bibliographie).
- S. 152. Grete Lihmann, Gerhart Hauptmanns Festspiel (WM 7, 1912), vgl. *Englische Studien* 55, S. 114f. Über Friß von Uruuh schreiben J. Engel

- (Berlin 1922), W. Geyer (Rudolstadt 1924), R. Meister (Berlin 1925), D. Walzel (GM 9), J. Sprengler (Hochland 22).
- S. 153. Zu René Schickeles „Hans im Schnakenloch“ vgl. J. Körner, Zwischen den Nationen (Donauland 2). Über Goering s. zu S. 149.
- S. 155. D. Steinbrink, Leo Weismantel (Die Bücherwelt 22). P. Singer, Ernst Toller (Berlin 1924), J. Droop, E. T. u. seine besten Bühnenwerke (Berlin 1922); Aufsätze von E. Pinner (Der Jude 8) u. R. Jenßsch ZDL 1926).
- Nachkriegdichtung. A. Liebert, Die geistige Krisis der Gegenwart (Berlin ⁵ 1924). D. Walzel, Deutsche Dichtung der Gegenwart (Leipzig 1925); J. Roh, Nachexpressionismus (München 1926), E. Utig, Die Überwindung des Expressionismus (Stuttgart 1927).
- S. 159. H. Sackel, Kurt Heyncke (Ostdeutsche Monatshefte, Mai 1925).
- S. 160. J. Landesberger, Der Geist im Wirklichen (Die Neue Rundschau, April 1928), E. R. Curtius, Der Überrealismus (ebd. August 1926), P. Lillich, Über gläubigen Realismus (Theologische Blätter 1928).
- S. 162. H. Spiero, Die Heilandsgestalt in der neueren deutschen Dichtung (Berlin 1926); K. Röttger, Die moderne Jesusdichtung. Anthologie (Gotha 1927). Meta Corssen, Adele Gerhard (Köln 1922).
- S. 163. A. J. Vinz, Otto Flake (Drplid 5). Über Schickeles u. Schaffners neueste Romane vgl. D. Walzel ZDL 1926. — J. Herwig, Die Zukunft des katholischen Elements in d. d. Literatur (Freiburg i. B. 1922), J. Calvet, Le renouveau catholique dans la littérature contemporaine 1900—1927 (Paris 1927), M. Rodenbach, Zur Lage der katholischen Literatur (LE 30).
- S. 164. M. Messer, Oswald Spengler als Philosoph (Stuttgart 1924), A. Fauconnet, Un philosophe allemand, O. S. (Paris 1926), E. Meyer, D. S.s Untergang des Abendlandes (Berlin 1925); M. Schroeter, Der Streit um D. S. (München 1922). — Alfons Paquet, Auswahl aus seinen Schriften mit Einführung von W. Thormann (M.-Glabbach 1927); Bibliographie DGL 1928, S. 68/74. Über G. Hauptmanns utopischen Roman s. zu S. 131.
- S. 165. Über Mac Brod vgl. die ausgezeichnete Kritik von H. Röhner (Hochland, Juli 1918, S. 428ff.). — D. Walzel, Albrecht Schaeffer (GM 10), K. Busse, A. S. (Preußische Zb. Dezember 1925); A. Schaeffer, Kritisches Pro domo mit einer biographischen Skizze (Berlin 1924), vgl. D. Walzels Entgegnung in Preußische Zb. Juli 1924. Über Schaeffers „Holiand“ schreiben E. Berend (GM 14, S. 224ff.) u. H. D. Roischwitz (The Germanic Review 3), über den „Göttlichen Dulder“ W. A. Berendsohn (Jlbergs Zb. 1924).
- S. 166. W. Schuster, Hans Grimm (Deutsch-Nordische Zf. 1, 1928); Bibliographie DGL 1928, S. 533ff. Über Hans Friedrich Blunck schreiben zuletzt J. Wippermann (Die Bücherwelt 23) u. P. Wegwig (Die Lat 19); ältere Arbeiten sind DGL 1926, S. 248ff. verzeichnet. W. Schneider, Josef Ponten (Stuttgart 1924), J. M. Reifferscheidt, J. P. oder über die Sprachkunst (München 1925); Aufsätze von R. Schaukal (Hochland 22) u. W. Meridies (Zf. für deutsche Bildung 3).
- S. 167. D. Walzel, Das Rheinbuch (Jlbergs Zb. 1925). E. Lemke, Der geschichtliche Roman der Gegenwart (Hellweg 4). M. Rodenbach, Über Bruno Frank (Drplid 5).

- S. 168. Über Ernst Bertram schrieben E. Lissauer (LE 30, S. 79ff.) u. E. Heilbrunn (Kunstwart, Juli 1927), über Hans Carossa F. Kostoſky (DSL 1928, S. 273/8, mit Bibliographie), über Friedrich Schnack E. Lissauer (LE 26, S. 146ff.), G. Schäfer (Hochland, Februar 1928), Esther Kirchbach-Carlowitz (Eckart 4).
- S. 169. H. F. Vinz, Jakob Kneip (DSL 1928, S. 161/8, mit Bibliographie); E. Schröder, Franz Johannes Weinrich (Literarischer Handweiser 1927); P. Adams, Die Dichtung Gottfried Hasenkamps (Die Bücherwelt 24); K. Jacobs, Otto Brues (Westdeutsche Blätter 3). Über Adolf von Hasfeld schrieben K. Reinhardt (Literarischer Handweiser 59) u. E. Reinacher (Kunstwart 41).
- S. 170. Aufsätze über G. Hauptmanns Eulenspiegel von F. Fuchs (Hochland, Januar 1928), E. Wandrey (Der Bücherwurm 13), W. v. Einsiedel (DSL 19) u. W. Heynen (Preußische Zb. Juli 1928, S. 40ff.).
- S. 171. M. Rodenbach, Max Mell (Westdeutsche Blätter 3). L. Weltmann, Arnolt Bronnen (LE 30). Über Werfel s. o. zu S. 108; über Ernst Toller s. zu S. 155.
- S. 172. W. Eckart, Julius Maria Becker (LE 29). E. Groß, Typen des geschichtlichen Dramas der Gegenwart (ZDü 1928).
- S. 174. Über Alexander Lernet-Holenia schrieben M. Pirker (Die Horen 2) u. H. H. Schaefer (Neue Schweizer Rundschau 20). W. Starkie, Luigi Pirandello (London 1927), A. Tilgher, Das Drama P.s (Deutsche Ausgabe Berlin 1927).
- S. 175. R. Petsch, Drama u. Film (Jb. des freien deutschen Hochstifts 1927).

Abkürzungen

BM	Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, hg. von B. Litzmann (Dortmund 1906 ff.).	HPB	Historisch-politische Blätter (München 1838 ff.).
Diff.	Dissertation.	HS	Historische Zeitschrift, begründet von H. von Sybel, hg. von F. Meinecke (München 1859 ff.).
DLD	Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts (Heilbronn, bzw. Stuttgart, bzw. Berlin 1882 ff.).	JB	Inselbücherei (Leipzig 1912 ff.).
DM	Deutsche Nationalliteratur, begründet von J. Kürschner (Stuttgart 1882—99 CLXIV).	Jlbergs Jb.	Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte u. deutsche Literatur, hg. von J. Jilberg (Leipzig 1898 ff.); seit 1924: „Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung“.
DM	Deutsche Rundschau, begründet von J. Rodenberg, jetzt hg. von R. Pechel (Berlin 1874 ff.).	IM	Internationale Monatschrift hg. von M. Cornicelius (Berlin 1907—20).
DSL	Die schöne Literatur, begründet von E. Sarnke, hg. von W. Wesper (Leipzig 1900 ff.).	Jb	Jahrbuch (Bücher).
DB	Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte, hg. von P. Kluckhohn u. E. Rothacker (Halle 1923 ff.).	JbGr	Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, hg. von K. Glossy (Wien 1890 ff.).
GM	Germanisch-Romanische Monatschrift, hg. von H. Schröder u. F. R. Schröder (Heidelberg 1909 ff.).	JbndSp	Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, hg. von W. Seelmann (Bremen 1876 ff.).
		JbSh	Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft (Berlin 1866 ff.).

Journal	The journal of Germanic philology (Boston 1897 ff.).	UB	Universalbibliothek (Leipzig, Ph. Reclam, 1867 ff.).
LB	Literaturblatt für germanische u. romanische Philologie, hg. von O. Behaghel u. F. Neumann (Leipzig 1880 ff.).	Walzel, Geistesleben	O. Walzel, Vom Geistesleben des 18. u. 19. Jhdts. (Leipzig 1911, ² 1922).
LE	Das literarische Echo, begründet von J. Ettlinger, ha. von E. Heilborn (Berlin 1898 ff.; seit dem 26. Jg. „Die Literatur“ betitelt).	Walzel, Wortkunstwerk	O. Walzel, Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung (Leipzig 1916).
N.F.	Neue Folge.	WM	Westermanns Monatshefte, hg. von F. Düssel (Braunschweig 1856 ff.).
ÖN	Österreichische Rundschau, hg. von R. Glossy (Wien 1904—24).	WMdr	s. u. Mdr.
Progr.	Programm.	WU	Zeitschrift für deutschen Unterricht, seit 1920 Zeitschrift für Deutschkunde, hg. von W. Hofstaetter u. A. H. Korff (Leipzig 1887 ff.).
Publication	Publication- of the Modern Language Association of America (Baltimore 1885 ff.).	ZfBf	Zeitschrift für Bücherfreunde, hg. von G. Witkowski (Leipzig 1897 ff.).
Revue	Revue de littérature comparée, hg. von F. Baldensperger u. P. Hazard (Paris 1921 ff.).	ZG	Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien (Wien 1850 ff.).
RL	Reallexikon d. d. Literaturgeschichte, hg. von P. Merker u. W. Stammeler (Berlin 1925 ff., bisher II).	ZMsh	Zeitschrift für Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft, hg. von M. Dessoir (Stuttgart 1906 ff.).
S.B.	Sitzungsberichte von Akademien der Wissenschaften.	Zs.	Zeitschrift.
Scherer, W.u.		ZVL	Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, hg. von M. Koch (Berlin 1886—1900).
U.; Kl.Schr.	W. Scherer, Vorträge u. Aufsätze (Berlin 1874); Kleine Schriften, hg. von R. Burdach u. E. Schmidt (Berlin 1893 II).		

Register

„Aktion“ 95.
 Alberti, Konrad (Breslau 1862—1918) 112.
 Alexi, Willibald (Breslau 1797—1871) 21 f., 51, 75.
 Altenberg, Peter (Wien 1859—1919) 90, 127.
 Anarchismus 26, 80.
 Andrian, Leopold von (Berlin 1875) „Garten der Erkenntnis“ 116.
 d'Annunzio, Gabriel (1864) 91, 95, 122 f., 135.
 Antike 5, 49, 53, 63, 84 f., 92, 103, 110, 128, 130, 135 ff., 145.
 „Anthologie jüngster Lyrik“ 169.
 Anzengruber, Ludwig (Wien 1839—89) 18, 65—69; „Der Pfarrer von Kirchfeld“ 65, 67, 69; „Der Stensternhof“ 67, 69; „Das vierte Gebot“ 66 f.
 Aristophanes 12, 139 f.
 Arnim, Achim von (Berlin 1781—1831) 3, 7, 21, 50, 137, 144; „Halle und Jerusalem“ 137.
 Arnim, Bettine von (Frankfurt a. M. 1788 bis 1859) 3, 6; „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ 3.
 Aeschylus 155.
 Auerbach, Berthold (Nordstetten, Württemberg 1812—82) 15 f., 29 f., 33; „Auf der Höhe“ 29; „Das Landhaus am Rhein“ 29; „Neues Leben“ 29; „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ 16.
 Aufklärung 102.
 Ausdruckskunst 82—85, 89, 92, 94—99, 102—111, 114, 116, 120, 122—130, 132, 137—143, 145—161, 163 ff., 167, 169—175.
 Avenarius, Ferdinand (Berlin 1856—1923) 79.
 Babillotte, Arthur (Neunkirchen in Lothringen 1887—1916) 116.
 Bahr, Hermann (Linz 1863) 17, 90 f., 93, 96, 113, 135; „Der Franzl“ 17; „Rahl“ 113; „Die Rote Korahs“ 113.
 Ballade 12 f., 42, 73, 75, 99, 111, 145.
 Balzac, Honoré de (Tours 1799—1850) 29, 32, 79, 159.
 Bang, Hermann (Seeland, Dänemark 1858 bis 1912) 122.
 Barbousse, Henri (Asnières, Seine 1874) „Le feu“ 126.
 Barlach, Ernst (1870) 145, 149, 160, 175; „Der arme Vetter“ 145; „Der Erste“ 149; „Sündflut“ 175.

Barock 14, 50, 91, 95 f., 100, 106—109, 111, 123 ff., 137, 139, 145—148, 153, 166, 174.
 Bartels, Adolf (Wesselsburen 1862) 93.
 Bartsch, Rudolf Hans (Graz 1873) 116 f.
 Baudelaire, Charles Pierre (Paris 1821 bis 1867) 102.
 Bauernfeld, Eduard von (Wien 1802—90) 17 f.
 Baumbach, Rudolf (Kranichfeld, Thüringen 1841—1905) 71.
 Becher, Johannes R. (München 1891) 107, 109, 158 f.; „Levisite“ 159.
 Beck, Karl (Baja, Ungarn 1817—79) 18 f.
 Becker, Julius Maria (Mschaffenburg 1887) 146, 172; „Das Friedensschiff“ 172; „Das letzte Gericht“ 146.
 Becker, Nikolaus (Bonn 1809—45) 10.
 Beecher-Stowe, Harriet (Litchfield, Connecticut 1812—96) „Uncle Tom's Cabin“ 26.
 Beer, Michael (Berlin 1800—33) „Schwert und Hand“ 61.
 Beer-Hofmann, Richard (Wien 1866) „Der Graf von Charolais“ 144; „Jakobs Traum“ 144.
 Bernard, Claude (St. Julien 1813—78) 86.
 Bertram, Ernst (Elberfeld 1884) „Nornenbuch“ 168; „Straßburg“ 168.
 Beyls-Stendhal, Henri (Grenoble 1783 bis 1842) 89.
 Bierbaum, Otto Julius (Grünberg 1865 bis 1910) 99 f., 112; „Stilpe“ 112.
 Binding, Rudolf G. (Basel 1867) 114, 127.
 Birch-Pfeiffer, Charlotte (Stuttgart 1800 bis 1868) 7.
 Bischoff, Fritz Walter (Neumarkt i. Schles. 1896) 168.
 Bismarck (Schönhausen, Altmark 1815—98) 23—26, 30, 34, 66, 74 f.
 Bixius, Albert f. Gotthelf, Jeremias.
 Björnson, Björnsterne (Kvikne, Østerdal, Norwegen 1832—1910) 140.
 „Blätter für die Kunst“ 102.
 Bleibtreu, Karl (Berlin 1859) 112.
 Bloem, Walter (Elberfeld 1868) 125.
 Blund, Hans Friedrich (Altona 1888) „Die Weibsmühle“ 166.
 Böcklin, Arnold (Basel 1827—1901) 41, 45.
 Bodenstein, Friedrich (Peine, Hannover 1819 bis 1892) 47, 49; „Lieder des Mirza Schaffy“ 49.

Boetticher, Hermann von (Eldingen i. d. Län.
Heide 1887) „Friedrich der Große“ 141.
Böhlau, Helene (Weimar 1859) 118.
Böhme, Margarethe (Hufum 1869) 119.
Bölsche, Wilhelm (Köln 1861) „Die Mittags-
göttin“ 112.
Borchardt, Rudolf (Königsberg 1877) „Durant“
103.
Börne, Ludwig (Frankfurt a. M. 1786 bis
1837) 2, 4f., 12, 17, 19, 96.
Bourget, Paul (Amiens 1852) 89, 122.
Brecht, Bert (1898) „Hauspostille“ 169;
„Leben Eduards II.“ 174; „Mann ist Mann“
174; „Trommeln in der Nacht“ 174.
Brentano, Klemens (Frankfurt a. M. 1778 bis
1842) 3f., 50, 108.
Brindman, John (Moskoo 1814—70) „Kasper-
Ohm un id“ 36.
Brod, Max (Prag 1884) 97, 117, 125, 165;
„Neubeni“ 165.
Bronnen, Arnolt (Wien 1895) „Film und
Leben, Barbara La Marr“ 171; „Die
katalanische Schlacht“ 171; „Napoleons
Fall“ 171.
Brües, Otto (1897) 729.
Brust, Alfred (Insterburg 1891) „Cordatus“
158; „Der ewige Mensch“ 158.
Büchner, Georg (Godelau bei Darmstadt
1813—37) 7, 137ff., 145, 149, 173f.;
„Dantons Tod“ 7, 173; „Woyzeck“ 7,
139; 145.
Büchner, Ludwig (Darmstadt 1824—99)
„Kraft und Stoff“ 24f.
Bülow, Frieda von (Berlin 1857—1909)
119.
Bülow, Margarethe von (Berlin 1860 bis
1884) 119.
Bulwer, Edward (Heydon Hall, Norfolk
1803—73) 29.
Burdhard, Max (Kornenburg 1854—1912)
134.
Burdhardt, Jakob (Basel 1818—97) „Kultur
der Renaissance“ 73.
Bürger, Gottfried August 64.
Burns, Robert (Mallow 1759—96) 36.
Burte, Hermann (Maulburg Baden 1879)
96, 140, 144; „Ratte“ 140; „Simson“
144; „Wiltfeber“ 96.
Busch, Wilhelm (Wiedensahl, Hannover 1832
bis 1908) 27, 72, 104.
Byron, George Gordon (1788—1824) 8,
20, 99, 142.

Calderon 144.
Campe, Julius (1792—1867) 57.
Canz, Wilhelmine (Hornberg 1815—1901)
„Eritis sicut deus“ 26.
Carossa, Hans (Erlz 1878) 162, 168; „Rumä-
nisches Tagebuch“ 162.
Chamisso, Adelbert von (Schloß Boncourt,
Champagne 1781—1838) 8, 10f., 19.

„Charon“ 103.
Chateaubriand, François René Vicomte de
(St. Malo 1768—1848) 19.
„Die Chronik von Sankt Johann“ 168.
Claude, Paul (Bresse, Champagne 1868)
148, 150, 163, 175; „Goldhaupt“ 148;
„Der Ruhetag“ 148; „Verkündigung“ 148.
Comte, Auguste (Montpellier 1798—1857)
25.
Conrad, Michael Georg (Gnodstadt, Franken
1846—1927) „Was die Isar rauscht“ 112.
Conradi, Hermann (Jesnitz, Anhalt 1862 bis
1890) 98, 112.
Corneille 7, 54, 56.
Cooper, James Fenimore (Burlington 1789
bis 1851) 19.
Cramer, Karl Gottlob (Pödelitz 1758—1817)
29.
Cuvier, Georges de (1769—1832) 1.

Dahn, Felix (Hamburg 1834—1912) „Ein
Kampf um Rom“ 71.
Dante 103.
Darwin, Charles (Shrewsbury 1809—82)
25, 52, 55.
Däubler, Theodor (Triest 1876) 104f., 109ff.,
166; „Afrikaner“ 166; „Nordlicht“ 110.
Daudistel, Albert (Frankfurt a. M. 1890)
158.
Dauthenden, Max (Würzburg 1867—1918)
104, 125.
David, Jakob Julius (Weißkirchen, Mähren
1859—1906) 70.
Dehmel, Richard (Wendischhermsdorf 1863
bis 1920) 99, 107f.
Devrient, Eduard (Berlin 1801—77) 64.
Dickens, Charles (Landport bei Portsmouth
1812—70) 29, 31ff., 36f., 41, 112.
Diebold, Bernhard (Stirich 1886) 140.
Dieckenschmidt (Leipzig-Schönan 1893) „Jeru-
schalajims Königin“ 144; „Die Nächte des
Bruders Vitalis“ 171; „Kleine Sklavin“ 144,
171.
Dingelstedt, Franz (Halsdorf, Oberhessen
1814—81) 11.
Döblin, Alfred (Stettin 1878) 125, 128f.,
164, 166, 170; „Berge, Meere und Gigan-
ten“ 128f., 164; „Die drei Sprünge des
Wang-lun“ 125, 128; „Manas“ 170;
„Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine“
128; „Wallenstein“ 128.
Dohm, Hedwig (Berlin 1833—1919) 119.
Dorfgeschichte 14ff., 22, 33, 35, 41, 67, 117.
Dostojewski, Feodor Michailowitsch (Mos-
kau 1821—81) 37, 79, 89, 112, 146.
Drama 4, 6ff., 11, 17f., 32, 37, 45, 47f.,
53—64, 67ff., 75, 78f., 95f., 99, 101, 104,
106, 110—113, 115, 117, 120, 122f., 127,
130—159, 163, 167, 171—175.
Droste-Hülshoff, Annette von (Hülshoff, West-
falen 1797—1848) 13f., 22, 52, 71, 74,

111; „Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard“ 13; „Die Judenbuche“ 14; „Der Spiritus familiaris des Rosttäuschers“ 14.

Dülberg, Franz (Berlin 1873) „Gardenio und Selinde“ 137; „Korallenfettlin“ 137.

Dumas, Alexander (Villers-Cotterets 1803 bis 70) 34.

Dumér, Dora (Berlin 1855—1916) 119.

Ebers, Georg (Berlin 1837—98) 71.

Ebner-Eschenbach, Marie von (Zdislawitz, Mähren 1830—1916) 68 ff., 74, 76, 124; „Das Gemeindefind“ 69; „Unführbar“ 69.

Edschmid, Kasimir (Darmstadt 1890) 114, 127 ff.; „Die achatten Kugeln“ 128 f.; „Timur“ 127.

Egotismus 89, 105.

Ehrenstein, Albert (Wien 1886) 107 f., 125, 128, 159; „Der Mensch schreit“ 108; „Zubuttsch“ 128.

Eichendorff, Joseph Freiherr von (Schloß Lubowitz, Schlesien 1788—1857) 120.

Eindruckskunst 77, 82—109, 111—118, 121 f., 125, 127, 135—138, 140, 142 f., 147—153, 156, 161, 167 ff., 172.

Ekstatik 107, 109, 124, 143, 148, 150, 152, 154, 159 f., 163.

Enfantin, Prosper (Paris 1796—1864) 5.

Engel, Johann Jakob (Parchim 1741—1802) „Herr Lorenz Starb“ 32.

Engels, Friedrich (Barmen 1818—95) und Karl Marx „Manifest“ 25.

Enking, Ottomar (Kiel 1867) 116 f., 121; „Familie P. C. Behm“ 121.

Erler, Otto (Gera 1873) 137.

Ernst, Paul (Elbingerode, Harz 1866) 92 f., 114, 121, 123, 127, 136, 141, 170; „Deme-trius“ 136; „Preußengeist“ 141; „Die Sachsenkaiser“ 170; „Der schmale Weg zum Glück“ 121; „Der Weg zur Form“ 92 f.

Essig, Hermann (Truchtersingen 1878—1918) 145 f., 149; „Ihr stilles Glück“ 145.

Eugenie, Kaiserin (1826—1920) 65.

Eulenberg, Herbert (Mühlheim a. Rh. 1876) 137 f., 148; „Selinde“ 138; „Mitter Blaubart“ 138; „Die Insel“ 138; „Münch-hausen“ 138.

Euripides 151.

Ewers, Hanns Heinz (Düsseldorf 1871) 123.

Expressionismus s. Ausdruckskunst.

Eyth, Max (Kirchheim unter Teck, Württemberg 1836—1906) 118.

Falke, Gustav (Lübeck 1853—1916) 99 f.

Fallada, Hans „Der junge Godeschal“ 120.

Federer, Heinrich (Brienz 1866—1928) 117.

Fehse, Willi R. (1906) 169.

Feuchtersleben, Ernst von (Wien 1806—49) 20.

Feuerbach, Ludwig (Landsbut 1804—72) 27 f., 41, 55; „Das Wesen des Christentums“ 28.

Fichte 89.

Fischer, Johann Georg (Großfüßen, Württemberg 1816—97) 48.

Fischlen, Casar (Stuttgart 1864—1920) 100 f., 121; „Jost Senfried“ 101, 121.

Flake, Otto (Megg 1880) 129, 163; „Die Stadt des Hirns“ 129.

Flaubert, Gustav (Rouen 1821—80) 71, 74, 79, 89, 125; „Salammô“ 71, 74.

Fock, Gorch (Finkenwerder 1880—1916) „See-fahrt ist not“ 116.

Follen, Karl (Nonrod, Oberhessen 1795 bis 1840) 1 f.

Fontane, Theodor (Neuruppin 1819—98) 13, 75 ff., 111 f., 121; „L'Adultera“ 76; „Effi Briest“ 76; „Frau Jenny Treibel“ 76; „Irrungen, Wirrungen“ 76; „Die Poggenpuhls“ 77; „Stechlin“ 77; „Stine“ 76; „Wanderungen durch die Mark Bran-den-burg“ 75 f.

Fouqué, Friedrich de la Motte (Branden-burg 1777—1843) 53.

Frank, Hans (Wittenburg, Mecklenburg 1879) 137, 151; „Freie Knechte“ 151; „Godiva“ 137.

François, Luise von (Herzberg bei Weizen-fels 1817—93) „Frau Erdmuthens Zwil-lingsöhne“ 74; „Die letzte Neckenburgerin“ 74.

Frank, Bruno (Stuttgart 1887) „Fürstin“ 129; „Tage des Königs“ 167; „Trend“ 167; „Zwölftausend“ 174.

Frank, Leonhard (Würzburg 1882) 120, 123, 126, 129; „Der Mensch ist gut“ 126; „Die Räuberbande“ 120, 123; „Die Ursache“ 129.

Franziskus von Assisi 129, 150.

Franzö, Karl Emil (Russisch-Podolien 1848 bis 1904) 16.

Frauenfrage 118 f.

Frauenstadt, Julius (Bojanowo, Posen 1813 bis 79) 27.

Freiligrath, Ferdinand (Detmold 1810—76) 11 f., 19, 23, 100; „Prinz Eugen“ 11.

Frelsa, Friedrich (Ostfriesland 1882) „Erwin Bernsteins theatralische Sendung“ 112.

Frenssen, Gustav (Barlt, Dithmarschen 1863) 94, 115 ff., 120; „Brüder“ 115; „Gilligen-lei“ 117; „Jörn Uhl“ 94, 115 f., 120.

Frenzel, Karl (Berlin 1827—1914) 52.

Freud, Sigmund (Freiberg, Mähren 1856) 97, 129, 156, 171.

Freytag, Gustav (Kreuzburg, Schlesien 1816 bis 95) 23 f., 31—34, 36 ff., 41, 46, 51 f., 54, 70 f., 74; „Die Ahnen“ 33, 71; „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ 52, 70; „Erinnerungen aus meinem Leben“ 33; „Die Journalisten“ 31 f.; „Soll und Haben“ 32 ff., 41; „Die Technik des Dramas“ 32; „Die verlorene Handschrift“ 33.

Friedrich Wilhelm I., König von Preußen (1688—1740) 7, 140.

Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen (1795—1861) 3, 10, 35.
 Futurismus 95.
 Gautier, Theophil (Tarbes 1808—72) 47.
 Gegenkriegsdichtung 109, 125 f., 153 ff., 171.
 Geibel, Emanuel (Lübeck 1815—84) 45—50, 57; „Brunhild“ 57.
 Geoffroy Saint-Hilaire, Etienne (Etampes 1772—1844) 1.
 George, Stefan (Büdesheim a. Rh. 1868) 81, 91 f., 101—105, 107, 165 f., 168 f.; „Der Krieg“ 103; „Der Siebente Ring“ 102.
 Gerhard, Adele (Köln 1868) 119, 162.
 Geschichtliche Dichtung 9, 48, 51 f., 70 f., 73 f., 117, 119 f., 123 ff., 132, 144, 159, 167, 170.
 Giesebrecht, Wilhelm (Berlin 1814—89) 46.
 Gilm, Hermann (Rankweil, Vorarlberg 1813 bis 64) 48.
 Giske, Robert (Marienwerder 1827—90) „Moderne Titanen“ 28.
 Goering, Reinhard (Schloß Bieberstein b. Fulda 1887) 149, 153 ff.; „Der Erste“ 149; „Scapa Flow“ 155; „Seeschlacht“ 153 ff.
 Goethe 1—4, 8, 10, 14, 24, 32, 38 ff., 43, 48, 53 f., 56, 58, 61, 82, 84 f., 94, 104, 115, 137 f., 140, 149, 165, 170; „Clavigo“ 58; „Divan“ 8; „Göt“ 149; „Hermann und Dorothea“ 14, 61, 170; „Novelle“ 43; „Urfaust“ 149; „Wahlverwandtschaften“ 14; „Wilhelm Meister“ 14, 32, 39 f., 94, 165.
 Goll, Iwan (In den Vogesen 1891) 109, 166, 174.
 Goltz, Joachim von der (1892) 141, 155; „Die Leuchtkugel“ 155; „Vater und Sohn“ 141.
 Goncourt, Brüder (Edmond de, Nancy 1822 bis 96. Jules de, Paris 1830—70) 79, 89.
 Görres, Jakob Joseph von (Koblenz 1776 bis 1848) 2, 4; „Der Rheinische Merkur“ 4.
 Gotthelf, Jeremias (Albert Bisius, Murten 1797—1854) 15 f., 20 f., 35—38, 40.
 Gottschall, Rudolf (Breslau 1823—1909) 11.
 Gottfried von Straßburg 49.
 Goetz, Wolfgang (Leipzig 1885) „Reidhart von Gneisenau“ 172.
 Grabbe, Christian Dietrich (Detmold 1801—36) 7, 137 ff., 141, 145, 149, 173.
 Grautoff, Erna (Berlin 1888) 162.
 Grazie, Marie Eugenie delle (Unter-Weißkirchen 1864) „Robespierre“ 69.
 Greif, Martin (Speier 1839—1911) 48.
 Greyer, Otto von (Bern 1863) 134.
 Grillparzer, Franz (Wien 1791—1872) 17, 20 f., 70, 113, 136; „Die Jüdin von Toledo“ 17; „König Ottokar“ 21.
 Grimm, Hans (Wiesbaden 1875) „Volk ohne Raum“ 166.
 Grisebach, Eduard (Göttingen 1845—1906) 27, 71; „Der neue Tannhäuser“ 71.

Grosse, Julius (Erfurt 1828—1902) 46, 48.
 Großmann, Stefan (Wien 1875) „Die Partei“ 113.
 Groteske 7, 18, 50, 62, 72, 95, 104, 128 f., 137—141, 146, 152, 155, 170, 172 ff.
 Groth, Klaus (Heide, Holstein 1819—99) 35 f., 44; „Quidborn“ 35.
 Grün, Anastasius (Laibach 1806—76) 9 f.; „Spaziergänge eines Wiener Poeten“ 9.
 Grünwald, Matthias 160.
 Gryphius, Andreas 137.
 Gußow, Karl (Berlin 1811—78) 3—8, 18, 28—32, 38, 46, 61, 66, 75, 77; „Blasewitz“ 6; „Königsleutnant“ 7; „Maha Guru“ 6; „Die Ritter vom Geiste“ 28 f.; „Seraphine“ 6; „Das Urbild des Tartüffe“ 7; „Uriel Acosta“ 6 f.; „Wally“ 5 f.; „Der Zauberer von Rom“ 29, 66; „Sopf und Schwert“ 7.
 Hadländer, Friedrich Wilhelm (Burtscheid bei Aachen 1816—77) 26, 29; „Europäisches Sklavenleben“ 26.
 Haedtel, Ernst (Potsdam 1834—1919) „Welt-rätsel“ 25.
 Hahn-Hahn, Ida Gräfin (Tressow, Mecklenburg 1805—80) 6, 68; „Aus der Gesellschaft“ 6.
 Halbe, Max (Guettland 1865) 133 f.; „Jugend“ 134.
 Halm, Friedrich (Krakau 1806—71) 17 f.; „Der Fechter von Ravenna“ 17; „Griseidis“ 17; „Der Sohn der Wildnis“ 17.
 Hamerling, Robert (Kirchberg am Wald, Niederösterreich 1830—89) 27, 52; „Aspasia“ 52; „Der König von Sion“ 52.
 Handel-Mazzetti, Enrica von (Wien 1871) 95, 124, 147 f.; „Jesse und Maria“ 124.
 Hardenberg, Friedrich von s. Novalis.
 Hardt, Ernst (Graudenz 1876) 135.
 Haringer, Jakob 170.
 Hart, Heinrich (Wesel 1855—1906) und Julius (Münster, Westfalen 1859) „Kritische Waffengänge“ 78.
 Hartleben, Otto Erich (Clausthal 1864 bis 1905) 98 f., 112, 133 f.; „Rosennontag“ 134.
 Hartmann, Moriz (Duschnek, Böhmen 1821 bis 72) 18.
 Hasenclever, Walter (Aachen 1890) 109, 140—143, 147 ff., 151, 153, 155, 158 f., 174; „Antigone“ 151; „Ein besserer Herr“ 174; „Die Entscheidung“ 155; „Gobseck“ 159; „Menschen“ 149; „Der Retter“ 158; „Der Sohn“ 140 ff., 148 f., 151.
 Hasenkamp, Gottfried (Bremen 1902) 169, 171.
 Hasfeld, Adolf (Olpe in Westf. 1892) „Positano“ 169.
 Hauff, Wilhelm (Stuttgart 1802—1827) 21, 51; „Lichtenstein“ 51.

Hauptmann, Gerhart (Salzbrunn 1862) 11, 36, 78, 87, 93, 108, 117 f., 131—138, 143 bis 146, 148 f., 152 f., 156, 164, 170, 173; „Anna“ 170; „Der arme Heinrich“ 118, 136, 148; „Atlantis“ 133; „Der Biberpelz“ 132; „Einsame Menschen“ 133 f.; „Eiga“ 136; „Emanuel Quint“ 117; „Festspiel“ 152; „Florian Geyer“ 132, 173; „Friedensfest“ 132; „Fuhrmann Henschel“ 133; „Gabriel Schillings Flucht“ 133; „Grizelda“ 138; „Hanneles Himmelfahrt“ 135; 149; „Die Insel der großen Mutter“ 164; „Kaiser Karls Geisel“ 133, 144; „Der Keker von Soana“ 133, 164; „Das Opfer“ 132; „Rose Bernd“ 170; „Schluß und Jau“ 135; „Till Eulenspiegel“ 170; „Die verfunzene Glocke“ 118, 133, 135; „Vor Sonnenaufgang“ 78, 131; „Die Weber“ 132; „Der Weiße Heiland“ 132; „Winterballade“ 136.

Hauptmann, Karl (Salzbrunn 1858—1920) 118, 121, 137 f., 149, 152; „Aus dem großen Kriege“ 138, 152; „Einhart der Lächler“ 118, 121; „Tedeum“ 138, 152.

Hauschner, Auguste (Prag) 117, 121; „Familie Lowosik“ 121.

Hebbel, Friedrich (Wesselsburen 1813—63) 4, 27, 35, 53, 56—64, 66 f., 75, 78 f., 90, 93, 130 f., 136 ff., 143; „Agnes Bernauer“ 58 f., 61; „Der Diamant“ 62, 59 f.; „Genoveva“ 59 f.; „Gyges und sein Ring“ 58, 60, 62; „Herodes und Mariamne“ 57, 59 f., 64; „Judith“ 57 ff., 64, 138; „Julia“ 62; „Maria Magdalene“ 57 f., 60 f., 64, 67; „Mutter und Kind“ 61; „Die Nibelungen“ 57, 60, 62; „Trauerspiel in Sizilien“ 62.

Hebel, Johann Peter (Basel 1760—1826) 14 ff.

Heer, Jakob Christoph (Töß bei Winterthur 1859—1925) 117.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (Stuttgart 1770—1831) 5, 25 ff., 58 ff., 83, 110.

Hegeler, Wilhelm (Barel, Oldenburg 1870) „Ingenieur Horstmann“ 118.

Hegner, Jakob 148.

Heiberg, Hermann (Schleswig 1840—1910) „Apotheker Heinrich“ 111.

Heimatkunst 36, 93 f., 108, 116 ff., 121, 123, 132, 134; 137, 167.

Heine, Anselma (Bonn 1855) 116.

Heine, Heinrich (Düsseldorf 1797—1857) 1, 3—6, 8—13, 15, 18 f., 23 f., 27, 47, 49 f., 54 ff., 156; „Atta Troll“ 3, 12 f.; „Deutschland“ 12, 23; „Harzreise“ 4; „Romantische Schule“ 3; „Romanzero“ 12.

Heinse, Wilhelm 3.

Hendell, Karl (Hannover 1864) 98.

Henschke, Alfred f. Klabund.

Heraclit 91.

Herder 13, 17, 20.

Herrmann, Georg (Berlin 1871) „Tetzchen Gebert“ 121.

Herrmann, Max (Meiße 1886) 109.

Herz, Wilhelm (Stuttgart 1835—1902) 49.

Hermegh, Georg (Stuttgart 1817—75) 10 f., 13, 23; „Gedichte eines Lebendigen“ 10, 13.

Herzog, Rudolf (Barmen 1869) 116, 118, 121, 134.

Hesse, Hermann (Salzw 1877) 108, 120 f., 162; „Demian“ 120; „Peter Samenzind“ 120 f.; „Der Steppenwolf“ 162.

Heym, Georg (Hirschberg, Schlesien 1887 bis 1912) 107.

Heyncke, Kurt (Liegnitz 1891) 159.

Henze, Paul (Berlin 1830—1914) 43—47, 49, 56, 77, 91; „Die Kinder der Welt“ 45; „Odysseus“ 47; „Im Paradiese“ 45; „Der letzte Zentaur“ 45.

Hildebrand, Adolf von (Marburg, Hessen 1847 bis 1921) „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ 92.

Hille, Peter (Erwigen bei Driburg, Westfalen 1854—1904) 104.

Hirschfeld, Georg (Berlin 1873—1914) 133 f.; „Die Mütter“ 134.

Historismus 49, 66, 103.

Hochstetter, Sophie (Pappenheim, Franken 1873) 116, 162.

Hofe, Klara (Schloßgut Pilsach b. Neumarkt 1875) 125.

Hoffmann, E. Th. M. 12, 21, 45, 50, 64, 146.

Hoffmann, Heinrich (Frankfurt a. M. 1809 bis 1894) „Struwwelpeter“ 72.

Hoffmann von Fallersleben, Heinrich (Fallersleben, Braunschweig 1798—1874) „Deutschland, Deutschland über alles“ 11.

Hofmannsthal, Hugo von (Wien 1874) 90 f., 95, 101, 103, 108, 114 f., 135, 143 f., 151, 161 f., 165, 169, 174; „Elektra“ 135, 151; „Die Frau ohne Schatten“ 143, 161; „Der Schwierige“ 162; „Der Tod des Tizian“ 135.

Hofmannswaldau, Christian Hofmann von, 135.

Hölderlin, Friedrich (Lauffen am Neckar 1770—1843) 49, 108.

Holitscher, Arthur (Budapest 1869) 123, 166; „Adela Bourkes Begegnung“ 123.

Hollaender, Felix (Leobschütz 1867) „Der Weg des Thomas Trud“ 121.

Holtei, Karl von (Breslau 1798—1880) „Schlesische Gedichte“ 16.

Holz, Arno (Mastenburger 1863) 87 f., 98 bis 101, 103 f., 113, 131 f.; „Ignorabimus“ 131; „Phantasus“ 100; „Sonnenfinsternis“ 131; H. und Johannes Schlaf „Papa Hamlet“ 87; „Familie Selide“ 131 f.

Holzamer, Wilhelm (Nieder-Olm bei Mainz 1870—1907) 116.

Huch, Friedrich (Braunschweig 1873—1913) 120.

- Huch, Ricarda (Braunschweig 1864) 38, 48, 114, 118—124, 162; „Fall Deruga“ 123; „Rudolf Ursleu“ 119; „Der große Krieg in Deutschland“ 119, 124; „Michael Unger“ 119; „Der wiederkkehrende Christus“ 162.
- Hugo, Viktor (Besançon 1802—1885) 4, 7f., 11, 17, 54.
- Husserl, Edmund (Proßnitz, Mähren 1859) 97.
- Ibsen, Henrik (Elfen, Norwegen 1828—1906) 37, 67, 78f., 87, 90, 130, 132f., 135, 140, 143, 153, 156; „Gespenster“ 78; „Norsmersholm“ 133.
- Idealismus 5, 25, 27, 34, 78, 83ff., 88, 90, 96, 99, 145.
- Iffland, August Wilhelm 61.
- Ilg, Paul (Salenstein 1875) 117.
- Immermann, Karl (Magdeburg 1796 bis 1840) 14f.; „Münchhausen“ 14.
- Impressionismus s. Eindruckskunst.
- Jacob, Heinrich Eduard (Berlin 1889) „Das Leichenbegängnis der Gemma Ebrina“ 127; „Der Swanzigjährige“ 129.
- Jacobsen, Jens Peter (Thisted, Jütland 1847 bis 85) 115ff., 122; „Niels Lyhne“ 115.
- Jacques, Norbert (Luxemburg 1880) „Landmann Hal“ 125; „Wiraths Insel“ 125.
- Janitschek, Maria (Mödling bei Wien 1859) 119.
- Jean Paul 2, 4f., 34, 72.
- Jensen, Wilhelm (Heiligenhafen, Holstein 1837—1911) 48.
- Jerusalem, Elise (Wien 1877) 119.
- Johst, Hanns (Seehausen 1890) 129, 138, 141ff., 150, 173f.; „Der Anfang“ 129, 141; „Der Einsame“ 141; „Der junge Mensch“ 138, 141f.; „Der König“ 141, 143, 150; „Thomas Paine“ 173f.
- Jordan, Wilhelm (Insterburg, Ostpreußen 1819—1904) 11, 52f., 55, 121; „Demiurgos“ 52; „Nibelunge“ 52; „Die Sebalds“ 52.
- Julirevolution 1f.
- Jungdeutsche 2—10, 15—21, 23, 26, 28ff., 44, 46, 54, 62f., 82.
- Junghegelianer 5, 26, 71, 83.
- Kafka, Franz (Wien 1883—1924) 114, 128; „Der Heizer“ 128; „Die Verwandlung“ 128.
- Kahlenberg, Hans von (Helene von Monbart, Heiligenstadt bei Wien 1870) 119.
- Kainz, Josef (1858—1910) 134.
- Kaiser, Georg (Magdeburg 1878) 143, 147, 150f., 173; „Die Bürger von Calais“ 147; „Gas“ 147, 150, 173; „Die Koralle“ 143, 147; „Versuchung“ 143, 147.
- Kaltenbrunner, Karl Adam (Enns, Oberösterreich 1804—67) 16.
- Kant, Immanuel, 27, 34, 83, 88, 144.
- Karl Eugen, Herzog (1728—1783) 51.
- Karlweis, C. (Wien 1850—1901) 134.
- Karrillon, Adam (Waldmichelbach 1853) 116, 120; „Michael Hely“ 120.
- Karmarth, Juliane (Straßburg 1877) 122.
- Kaulbach, Wilhelm von (Arolsen 1805—74) 46.
- Keller, Gottfried (Glattfelden bei Zürich 1819 bis 90) 11, 15f., 28, 30, 33, 38 bis 44, 47ff., 62f., 67f., 73, 76, 78f., 90, 93f., 112, 115, 119f., 161, 165; „Der grüne Heinrich“ 28, 38—42, 94, 112, 120, 165; „Die Leute von Seldwyla“ 38, 40, 42f.; „Martin Sailer“ 43; „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ 41; „Die sieben Legenden“ 41f., 49; „Das Sinnedicht“ 42; „Zürcher Novellen“ 42.
- Kellermann, Bernhard (Fürth 1879) „Tunnel“ 123.
- Kerner, Justinus (Ludwigsburg 1786 bis 1862) 8, 14, 41.
- Kerr, Alfred (Breslau 1867) 139.
- Kesser, Hermann (München 1880) 114, 126ff., 158, 161; „Martin Jochnner“ 127; „Lukas Langkofler“ 127; „Die Peitsche“ 127; „Straßenmann“ 161; „Summa Summarum“ 158; „Unteroffizier Hartmann“ 126.
- Keserling, Eduard Graf (Kurland 1855 bis 1918) 122.
- Kinkel, Gottfried (Oberfassel bei Bonn 1815 bis 82) 3, 11, 50; „Otto der Schuß“ 11, 50.
- Kinodrama 130f., 139, 147, 175.
- Klabund (Grossen 1891—1928) 128, 171, 174; „Cronwell“ 174; „Moreau“ 128, 171.
- Klassizismus 1f., 5, 20, 24, 31, 53, 56f., 60, 63, 83, 92, 100, 136f., 145, 150.
- Kleist, Heinrich von 17, 21, 61, 75, 114f., 124, 128, 132, 136f., 145, 152f.; „Prinz von Homburg“ 61, 152.
- Klemm, Wilhelm (Leipzig 1881) 109.
- Kliefoth, Th. F. D. (Körchow, Mecklenburg 1810—95) 26.
- Klint, Gustav (Baumgarten bei Wien 1862 bis 1918) 91, 95.
- Klopstock 102, 104, 106, 108ff.
- Kneip, Jakob (Morshausen, Hunsrück 1881) „Der lebendige Gott“ 169.
- Knoop, Gerhard Duda (Bremen 1861 bis 1913) 96.
- Kobell, Franz von (München 1803—82) 16, 35.
- Kokoschka, Oskar (Pöchlarn 1886) 142f., 146f., 149f., 160; „Der brennende Dornbusch“ 142; „Hiob“ 146; „Mörder Hoffnung der Frauen“ 142.
- Kolbenheyer, Erwin Guido (Budapest 1878) 125.
- Kompert, Leopold (Münchengräß in Böhmen 1822—86) 16.

Kornfeld, Paul (Prag 1889) 138, 141 f.; 145, 147, 150; „Himmel und Hölle“ 142; „Verführung“ 138, 141 f., 145, 150.
 Korrodi, Eduard (Zürich 1885) 117.
 Kogebue, August 7, 61, 75, 146, 174; „Die deutschen Kleinstädter“ 146.
 Kraus, Karl, (Gitschin 1874) 95 f., 129, 171; „Die letzten Tage der Menschheit“ 95 f.
 Kreker, Max (Posen 1854) 111 f.; „Gesicht Christi“ 112; „Meister Timpe“ 112.
 Kreuz, Rudolf Jeremias (Mosdallowitz 1876) „Die große Phrase“ 129.
 Kriegsdichtung 65, 95 f., 108 f., 125 f., 151 bis 156, 162 f.
 Kröger, Timm (Haale 1844—1918) 116.
 Kubismus 95.
 Kürnberger, Ferdinand (Wien 1823—79) 9.
 Kurz, Hermann (Neutlingen 1813—73) 51, 120; „Schillers Heimatjahre“ 51; „Der Sonnenwirt“ 51.
 Kurz, Isold (Stuttgart 1853) 108, 120; „Florentiner Novellen“ 120; „Italienische Erzählungen“ 120.
 Kysler, Hans (Graudenz 1882) 128, 138, 141; „Charlotte Stieglitz“ 138; „Erziehung zur Liebe“ 141; „Medusa“ 138.
 Lachmann, Karl (Braunschweig 1793 bis 1851) 51.
 Lagerlöf, Selma (Märbacka, Wärmland 1858) 94, 136.
 Lamartine, Alphonse de (Mâcon 1790 bis 1869) 47.
 Lamennais, Robert de (St. Malo 1782 bis 1854) 5.
 Lamprecht, Karl (Jessen bei Wittenberg 1856 bis 1915) 89.
 Langbehn, Julius (Hadersleben 1851—1907) 81.
 Lascker-Schüler, Else (Eberfeld 1876) 108, 128.
 Lassalle, Ferdinand (Breslau 1825—64) 25 f.
 Laube, Heinrich (Sprottau 1806—84) 3, 6 ff., 52, 75; „Die Karlschüler“ 7; „Das junge Europa“ 6.
 Laudner, Rolf (Königsberg 1887) 149 f.
 Leconte de Lisle, Charles-Marie (Insel Réunion 1818—94) 47.
 Leibniz 83.
 Leip, Hans (1893) „Godekes Knecht“ 167.
 Lemm, Alfred (Berlin 1889—1918) 128.
 Lenau, Nikolaus (Győr, Ungarn 1802 bis 1850) 8 f., 11, 13, 19, 27, 48; „Albigenser“ 9; „Savonarola“ 9.
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 7, 137, 149.
 Leonhard, Rudolf (Lissa 1889) 111, 128.
 Leopardi, Giacomo (Recanati 1798—1846) 27.
 Lernet-Holenia, Alexander (Wien 1897) 174 f.; „Demetrius“ 174.
 Lerch, Heinrich (München-Gladbach 1889) 106, 108, 169; „Der Mensch in Eisen“ 169.

Lessing 6, 17, 60, 136.
 Lessing, Theodor (Hannover-Anderten 1872) 166.
 Leuthold, Heinrich (Wegikon, St. Zürich 1827—79) 27, 48 f., 109.
 Lichtenstein, Alfred 128.
 Liebig, Justus (Darmstadt 1803—73) 46.
 Lienert, Meinrad (Einsiedeln 1865) 117.
 Lienhard, Friedrich (Rothbach, Elsaß 1865) 93, 96, 116, 136; „Der Spielmann“ 96; „Die Vorherrschaft Berlins“ 93.
 Liliencron, Detlev von (Kiel 1844—1909) 99 f., 111; „Poggfred“ 99.
 Lillienfeld, Heinrich (Stuttgart 1879) 134.
 Lindau, Paul (Magdeburg 1839—1919) „Berlin“ 111; „Herr und Frau Beyer“ 111.
 Linde, Otto zur (Essen 1873) 103 f.
 Lingg, Hermann (Lindau 1820—1905) 46, 48.
 Lissauer, Ernst (Berlin 1882) 107 f., 111, 172; „Vort“ 172.
 Lohenstein, Daniel Caspar von 135.
 Löns, Hermann (Kulm, Westpreußen 1866 bis 1914) 116, 122, 124; „Das zweite Gesicht“ 122; „Der Wehrwolf“ 124.
 Lorm, Hieronymus (Nikolsburg, Mähren 1821—1902) 27.
 Lubinski, Samuel (Johannisburg, Ostpreußen 1868—1911) 136.
 Ludwig, Emil (Breslau 1881) „Friedrich, Kronprinz von Preußen“ 140 f.
 Ludwig, Max (Dresden 1873) 124 ff.; „Der Kaiser“ 124; „Die Sieger“ 125.
 Ludwig, Otto (Eisfeld 1813—65) 36 ff., 41, 53, 57, 59, 62 ff., 66 ff., 78 f., 90, 115, 133; „Der Erbsörster“ 63 f., 67; „Das Fräulein von Scuderi“ 63 f.; „Die Heiteretel“ 36, 63; „Die Makkabäer“ 57, 63 f.; „Die Pfarrose“ 63; „Zwischen Himmel und Erde“ 36 f., 59, 63, 115.
 Ludwig I., König von Bayern (1786—1868) 46.
 Lyrik 8—14, 28, 35, 45—50, 62, 70 f., 73, 98—109, 111, 115, 120, 126, 129 f., 151, 159, 163, 165, 168—171.
 Mach, Ernst (Turas, Mähren 1838—1916) 25, 91, 97.
 Maeterlinck, Maurice (Gent 1862) 90, 135.
 Magischer Realismus 160 f., 175 f.
 Mallarmé, Stephan (Paris 1842—1898) 102.
 Manet, Eduard (Paris 1832—83) 85 f.
 Mann, Heinrich (Lübeck 1871) 96, 112, 122 f.; „Die Armen“ 123; „Herzogin von Uffs“ 122 f.; „Die Jagd nach Liebe“ 112; „Madame Legros“ 123; „Schlaraffenland“ 112; „Der Untertan“ 96, 123.
 Mann, Klaus (München 1906) 169.
 Mann, Thomas (Lübeck 1875) 96, 114 f., 119 ff., 123, 161, 165, 170; „Betrachtungen eines Unpolitischen“ 96; „Buddenbrooks“

- 114f., 119ff.; „Gesang vom Kindechen“ 170; „Königliche Hoheit“ 114, 165; „Der Tod in Venedig“ 114; „Unordnung und frühes Leid“ 114; „Saubenberg“ 114, 161, 165.
- Marées, Hans von (Elberfeld 1837—87) 92.
- Marlowe, Christopher 174.
- Marriot, Emil (Wien) 69.
- Martens, Kurt (Leipzig 1870) 122, 125.
- Marx, Karl (Trier 1818—83) 25f., 65, 80; „Das Kapital“ 25; M. und Friedrich Engels' „Manifest“ 25.
- Materialismus 5, 24—28, 31, 34, 44, 47, 49f., 52, 55, 65, 71, 83f., 96ff., 141, 155, 157.
- Mauthner, Fritz (Horschitz, Böhmen 1849 bis 1923) 111.
- Maximilian II., König von Bayern (1811 bis 1864) 46.
- May, Karl (Hohenstein-Ernstthal 1842—1912) 123.
- Meidner, Ludwig (Bernstadt i. Schles. 1884) „Septemberschrei“ 160.
- Meißner, Alfred (Replis 1822—85) 18.
- Mell, Max (Marburg a. D. 1882) „Das Nachfolge-Christi-Spiel“ 171.
- Menzel, Gerhard „Toboggan“ 175.
- Menzel, Wolfgang (Waldenburg, Schlesien 1798—1873) 2, 4, 6; „Deutsche Literatur“ 2.
- Metternich, Klemens Lothar Wenzel Fürst von (Koblenz 1773—1859) 9, 17.
- Meyer, Konrad Ferdinand (Zürich 1825—98) 70, 73f., 76, 91, 111, 120, 127; „Hutten's letzte Tage“ 73.
- Meyer, Theodor M. (Stuttgart 1859) „Das Stilgesetz der Poesie“ 92.
- Meyerbeer, Giacomo (Berlin 1791—1864) 54f., 61.
- Meyr, Melchior (Ehningen bei Nördlingen 1810—71) „Erzählungen aus dem Ries“ 36.
- Meyrink, Gustav (Wien 1868) „Der Golem“ 117, 123; „Das grüne Gesicht“ 126, 164.
- Michel, Robert (Chaberie 1876) „Christus im Böhmerwald“ 162.
- Michelangelo 9.
- Miegel, Agnes (Königsberg 1879) 111.
- Mill, John Stuart (London 1806—73) 25.
- Mitleiddichtung 150f., 159, 164.
- „Moderne Dichtercharaktere“ 98.
- „Moderner Rusen Almanach“ 99.
- Mohr, Max (1891) „Improvisationen im Juni“ 175.
- Moleschott, Jakob (Herzogenbusch 1822 bis 1893) „Kreislauf des Lebens“ 24.
- Molière 7, 18.
- Molo, Walter von (Sternberg, Mähren 1880) 124f., 162; „Bobenmah“ 162; „Fridericus“ 124; „Königin Luise“ 124; „Schiller“ 124f.
- Mombert, Alfred (Karlsruhe 1872) 104.
- Monbart, Helene von f. Kahlenberg, Hans von.
- Morgenstern, Christian (München 1871 bis 1914) 104.
- Mörke, Eduard (Ludwigsburg 1804—75) 14, 45, 48; „Der alte Turmhahn“ 14; „Idylle vom Bodensee“ 14; „Maler Nolten“ 14; „Mozart auf der Reise nach Prag“ 14.
- Müller, Maler (Friedrich) 14.
- Müller, Wilhelm (Dessau 1794—1827) 10.
- Müllner, Adolf (Langendorf 1774—1829) 63.
- Münchhausen, Böttres Freiherr von (Hildesheim 1874) 111.
- Münchner Dichter 45—49, 52, 56, 170.
- Mundt, Theodor (Potsdam 1808—61) „Maddonna“ 6.
- Munk, Georg (München 1877) 115, 119.
- Muron, Johannes, „Die spanische Insel“ 168.
- Musset, Alfred de (Paris 1810—57) 47.
- Mystik 104f., 108, 110, 125, 163f.
- Napoleon I. (1769—1821) 2, 5, 9, 58, 74.
- Napoleon III. (1808—1873) 65.
- Naturalismus 15, 18, 24, 29, 35, 39, 64—68, 72f., 75f., 78f., 81f., 85—90, 92—95, 98ff., 104, 106f., 111, 113, 115, 119, 121f., 128, 131ff., 135, 139, 144f., 147, 149f., 160, 175f.
- Nestron, Johann Nepomuk (Wien 1802 bis 1862) 18, 67, 134; „Lumpazivagabundus“ 18.
- „Neue Sachlichkeit“ 160, 176.
- Neuklassizismus 93f., 136f., 150.
- Neumann, Alfred (Lautenburg i. Westpr. 1895) 167, 173; „Der Patriot“ 173; „Der Teufel“ 167, 173.
- Neuromantik 89, 91, 135.
- Nibelungenlied 53, 57.
- Nicolai, Friedrich 31f.
- Niebergall, Ernst Elias (Darmstadt 1815 bis 1843) „Datterich“ 7.
- Niese, Charlotte (Burg a. F. 1854) 116.
- Niebsche, Friedrich (Raumburg 1844—1900) 55, 80f., 91, 98, 102, 104, 110, 118ff., 135, 150f., 168; „Also sprach Zarathustra“ 81, 84, 110.
- Novalis (Hardenberg, Friedrich von) 3, 27, 49, 55f., 90, 105, 119.
- Novelle 8, 17, 42—45, 48, 62, 64, 69f., 74, 111, 114f., 127, 167, 174.
- Dehlenschläger, Adam (Vesterbro, Dänemark 1779—1850) 53.
- Offenbach, Jacques (Köln 1819—80) 65.
- Ompeda, Georg Freiherr von (Hannover 1863) 115f., 121; „Cäcilie von Sarryn“ 121; „Eysen“ 121; „Schwester von Geyer“ 121.
- O'Neill, Eugene G. 174.
- Operette f. Wiener Operette.
- Otten, Karl (Machen 1889) 166.
- Pannwitz, Rudolf (Crossen 1881) 104.
- Pantomime 130.
- Pantragismus 58.

Paquet, Alfons (Wiesbaden 1881) 164, 166, 173, 175; „Die Prophezeiungen“ 164; „Sturmflut“ 173, 175.
 Parnassiens 47, 102.
 Paulsen, Rudolf (Berlin 1883) 103.
 Perifles 52.
 Pessimismus 27, 55, 61, 72, 110, 164, 172.
 Pestalozzi, Johann Heinrich 15, 40.
 Philhellenismus 8.
 Piloty, Karl von (München 1826—86) 46, 49.
 Pinthus, Kurt (Erfurt 1886) „Menschheitsdämmerung“ 109.
 Pirandello, Luigi 174.
 Piscator, Erwin 175.
 Platen, August Graf (Ansbach 1796—1835) 8, 10, 12, 47.
 Platon 91.
 Poggi, Franz Graf (München 1807—76) 16.
 Polenz, Wilhelm von (Schloß Ober-Eunewalde, sächsl. Oberlausitz 1861—1903) 112, 116; „Wurzelstöcker“ 112.
 Politische Dichtung 2ff., 9—12, 17, 21, 23ff., 28, 38, 46, 55, 62.
 Pongs, Hermann (Odenkirchen i. Rheinl. 1889) 105, 107.
 Ponten, Josef (Raeren b. Eupen 1883) 166f.; „Der babylonische Turm“ 167; „Die Boßreiter“ 167; „Der Jüngling in Masken“ 167; „Der Knabe Vietnam“ 167; „Die Uhr von Gold“ 167; „Der Urwald“ 167.
 Positivismus 24f., 86, 88, 110.
 Postl, Karl f. Sealsfield, Charles.
 Prutz, Robert (Stettin 1816—72) 10ff., 26, 35; „Das Engelchen“ 21.
 Psychoanalyse 97, 129, 156, 171.
 Pückler-Muskau, Hermann Ludwig Heinrich Fürst (Muskau 1785—1871) 10, 13; „Briefe eines Verstorbenen“ 10.
 Pulver, Max (Bern 1889) 109, 144f., 150, 174; „Alexander der Große“ 144; „Auffahrt“ 109; „Igernes Schuld“ 145; „Robert der Teufel“ 10.
 Raabe, Wilhelm (Eschershausen 1831—1910) 27, 33f., 38, 44, 93, 117; „Abu Telfan“ 34; „Die Chronik der Sperlingsgasse“ 34; „Der Hungerpastor“ 34; „Der Schüdderump“ 34; „Stopfluchen“ 33.
 Raimund, Ferdinand (Wien 1790—1836) 18.
 Rathenau, Walther (1867—1922) 25, 84; „Von kommenden Dingen“ 84.
 Raupach, Ernst (Straupitz 1784—1852) 7, 75.
 Realismus 14, 22f., 27, 33, 36, 41, 63f., 79, 82, 84f., 88f., 93f., 99, 137, 175f.
 Redwik, Oskar von (Lichtenau bei Ansbach 1823—91) „Amaranth“ 50.
 Reimann, Hans (1889) „Thyll“ 129.
 Reinacher, Eduard (Straßburg 1892) 174.
 Reinhardt, Max (Baden bei Wien) 1873 130.
 Reizsamkeit 89, 101, 130.

Relativismus 25, 83, 87f., 91, 97, 103, 136, 150, 152.
 Rembrandt 91.
 Renaissance 17, 73, 91, 114, 127, 135, 150.
 Reuter, Fritz (Stavenshagen 1810—74) 35f., 38, 44, 62, 93, 117; „Ilt mine Festungstid“ 36; „Kein Hüfing“ 35, 62; „Läuschen un Himels“ 35; „Ilt mine Stromtid“ 36.
 Reuter, Gabriele (Alexandria 1859) 119.
 Rheiner, Walter (Köln 1895) 128.
 Richelieu 24.
 Richter f. Jean Paul.
 Rieckert, Heinrich (Danzig 1863) „Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung“ 25.
 Riehl, Wilhelm Heinrich (Wiebrich a. Rh. 1823—97) 31f., 34, 46, 51; „Kulturgeschichtliche Novellen“ 51; „Naturgeschichte des deutschen Volkes“ 31.
 Rilke, Rainer Maria (Prag 1875—1926) 105, 107, 117, 120, 125, 169, 174f.; „Geschichten vom lieben Gott“ 175; „Malte Laurids Brigge“ 120, 125; „Stundenbuch“ 105.
 Rimbaud, Arthur (Charleville 1854—91) 107.
 Robert, Ludwig (Berlin 1778—1832) „Macht der Verhältnisse“ 61.
 Rodenberg, Julius (Rodenberg 1831—1914) 121.
 Rodin, Auguste (Paris 1840—1917) 105.
 Roh, Franz (Apolda 1890) „Nach-Expressionismus“ 160f.
 Rolland, Romain (Clamecy 1866) „Jean Christophe“ 96.
 Roman 5f., 8f., 11, 14, 16, 19—22, 26, 28 bis 45, 51f., 59, 63f., 67—72, 74—77, 79, 89, 93ff., 99ff., 111—130, 139, 161—167 170.
 Romantik 1—5, 8f., 11—14, 17f., 20, 24, 27, 30, 32, 41, 43, 45f., 48f., 50f., 53—57, 61ff., 66, 72, 82, 89f., 102, 104, 106, 114, 119, 123, 134, 137f., 147f., 152, 167.
 Roquette, Otto (Krotoschin, Posen 1824 bis 1896) „Waldmeisters Brautfahrt“ 50.
 Rosegger, Peter (Upl, Steiermark 1843 bis 1918) 68f.
 Roselieb, Hans (1884) 163, 165f.; „Der Abenteuerer in Purpur“ 165; „Der Erbe“ 163; „Die Fackelträger“ 163; „Meister Michels rätselhafte Gesichter“ 166.
 Rosenow, Emil (Köln 1871—1904) „Kater Lampe“ 132.
 Röttger, Karl (Lübbecke 1877) 103.
 Rousseau, Jean-Jacques 19, 34, 40, 80, 84, 107, 125, 138, 150, 165, 167.
 Rubens 107.
 Rückert, Friedrich (Schweinfurt 1788 bis 1866) „Weisheit des Brahmanen“ 11.
 Ruederer, Josef (München 1861—1915) „Die Fahnenweihe“ 134.
 Saar, Ferdinand von (Wien 1833—1906) 69f., 93; „Wiener Elegien“ 70.

- Sachs, Hans 14, 41.
 Sad, Gustav (Scherenbeck i. Rheinl. 1885 bis 1916) 129.
 Saint-Simon, Claude Henri Graf von (Paris 1760—1825) 5.
 Saint-Simonismus 5f., 9f., 27.
 Sallet, Friedrich von (Meiße 1812—43) 11.
 Salten, Felix (Budapest 1869) „Herr Wenzel auf Rehberg“ 124.
 Sand, George (Paris 1804—76) 6, 29.
 Saphir, Moriz (Kovás-Beregy 1775—1858) 4.
 Schaf, Adolf Friedrich Graf von (Schwerin 1815—94) 46.
 Schaeffer, Albrecht (Elbing 1885) 122, 165f., 168, 170; „Der göttliche Dulder“ 165f.; „Helianth“ 165f.; „Des Michael Schwertlos vaterländische Gedichte“ 165; „Josef Montfort“ 165; „Parzival“ 165f.
 Schäfer, Wilhelm (Dttau 1868) 114, 124f., 134; „Karl Stauffers Lebensgang“ 124f.; „Lebenstag eines Menschenfreundes“ 124f.
 Schaffner, Jakob (Basel 1875) 117, 163, 165; „Das große Erlebnis“ 165; „Die Glücksfischer“ 163, 165.
 Schaufal, Richard (Brünn 1874) 101.
 Scheerbart, Paul (Danzig 1863—1915) 104.
 Schefer, Leopold (Muskau 1784—1862) 11.
 Scheffel, Joseph Viktor von (Karlsruhe 1826 bis 86) 27, 50f., 71; „Eckhard“ 50f.; „Gaudeamus“ 50; „Der Trompeter von Säckingen“ 50.
 Scheler, Max (München 1874—1928) 97.
 Schelling 110.
 Scherenberg, Christian Friedrich (Stettin 1798—1881) „Hohenfriedberg“ 75.
 Scherer, Wilhelm (Schönborn, Niederösterreich 1841—86) 35, 54.
 Schidele, René (Berehnheim, Elsaß 1883) 126, 153f., 163; „Berkal der Frauenröster“ 126; „Das Erbe am Rhein“ 163; „Hans im Schnakenloch“ 153, 163.
 Schiller 7, 10, 37, 40, 51, 59, 61 ff., 75, 130f., 136, 140, 144, 155, 166, 174.
 Schlaf, Johannes (Querfurt 1862) 87, 100, 113, 131f.; „In Dingsda“ 100; „Frühling“ 100; „Meister Nize“ 131; E. und Arno Holz „Papa Hamlet“ 87; „Familie Selide“ 131f.
 Schlaikjer, Erich (Alpenrade 1867) 134.
 Schlegel, Friedrich „Lucinde“ 3, 6.
 Schlegel, Wilhelm 3.
 Schleiermacher 3.
 Schlüsselroman 26, 29, 112.
 Schmidtbonn, Wilhelm (Bonn 1876) 129, 136f., 164, 172; „Fahrt nach Orplid“ 172; „Der Geschlagene“ 172; „Der Graf von Gleichen“ 136f.; „Der Heilsbringer“ 129; „Der Verzauberte“ 164; „Der Born des Achilles“ 137.
 Schnabel, Heinrich (1896—1916) 145, 150; „Die Wiederkehr“ 145.
 Schnadt, Friedrich (Mienet, Unterfranken 1888) 168.
 Schnedenburger, Max (Thalheim, Württemberg 1819—49) „Wacht am Rhein“ 10.
 Schnitzler, Arthur (Wien 1862) 97, 112ff., 116, 119, 122f., 134f., 138, 142, 161; „Leutnant Gussl“ 113f.; „Professor Bernhardt“ 134; „Der Weg ins Freie“ 113; „Zwischenspiel“ 142.
 Scholz, Wilhelm von (Berlin 1874) 136, 167f.; „Perpetua“ 167f.
 Schönherr, Karl (Aramé, Tirol 1867) 95, 134, 146f., 151, 174; „Erde“ 134; „Glaube und Heimat“ 146; „Volk in Not“ 151; „Weibsteufel“ 147.
 Schopenhauer, Arthur (Danzig 1788—1860) 27, 55, 80, 84, 98, 110; „Die Welt als Wille und Vorstellung“ 27.
 Schröder, Rudolf Alexander (Bremen 1878) 103.
 Schubin, Ossip (Prag 1854) 68.
 Schulenburg, Werner von der (Pinneberg i. H. 1881) „Jesuiten des Königs“ 162.
 Scott, Walter (Edinburg 1771—1832) 19, 21, 51, 71, 74, 167.
 Scribe, Eugène (Paris 1781—1861) 7.
 Sealsfield, Charles (Karl Postl, Poppitz bei Snaim 1793—1864) 19ff., 26; „Morton oder die große Tour“ 20; „Lokah“ 19.
 Sebrecht, Friedrich (Leipzig 1888) „David“ 143f.
 Seeger, Johann Georg (Schweinfurt 1867) 116.
 Seidel, Ina (1885) 108.
 Shakespeare 36f., 40f., 56f., 63, 130, 137f., 148, 172, 174f.
 Shaw, Bernhard (Dublin 1856) 94, 131, 135, 139f., 172, 174, 140; „Die heilige Johanna“ 140.
 Siegfried, Walther (Sofingen 1858) „Tino Moralt“ 112.
 Simrock, Karl (Bonn 1802—76) 13.
 Schüle, Karl (Illzen 1861) 116.
 Schuren, Heinrich (Jühnde 1859) 134.
 Sophokles 130, 136, 151.
 Sorge, Reinhard (1892—1916) 143f., 148f., 151, 171, 175; „Der Bettler“ 148f., 151, 175; „König David“ 143f.
 Sozialdemokratie 25f., 61, 65, 80, 90, 111.
 Spencer, Herbert (Derby 1820—1903) 25.
 Spengler, Oswald (Blankenburg a. Harz 1880) 164.
 Speyer, Wilhelm (Berlin 1887) 122f., 146, 149, 168; „Das fürstliche Haus Herfurth“ 123; „Kampf der Tertii“ 168; „Der Revolutionär“ 146.
 Spielhagen, Friedrich (Magdeburg 1829 bis 1911) 8, 26, 29ff., 33, 38, 45, 77ff., 113, 120, 122; „Problematische Naturen“ 8, 30.
 Spieß, Christian G. 29.

Spitteler, Karl (Liestal 1845—1924) 110 f.; „Olympischer Frühling“ 110; „Prometheus und Epimetheus“ 110.
 Stadler, Ernst (Colmar 1883—1914) 109.
 Stahl, Friedrich Julius (München 1802—61) 26.
 Stavenhagen, Friß (Hamburg 1876—1906) 134.
 Steffen, Albert (Murgenthal 1884) 117.
 Stegemann, Hermann (Coblenz 1870) 116.
 Stehr, Hermann (Habelschwerdt, Schlesien 1864) 116.
 Stelzhamer, Franz (Großpiesenham bei Ried, Oberösterreich 1802—74) 16 f.
 Sternberg, Leo (Limburg a. d. Lahn 1876) 111.
 Sternheim, Carl (Leipzig 1878) 107, 114, 127 f., 146, 174 f.; „Europa“ 128.
 Stieler, Karl (München 1842—85) „Weil's mi freut“ 35.
 Stieglitz, Charlotte 5 f.
 Stieglitz, Heinrich 5 f.
 Stifter, Adalbert (Oberplan, Böhmen 1806 bis 68) 20 ff., 34, 113; „Bunte Steine“ 20; „Der Nachsommer“ 20 f.; „Witiko“ 21.
 Stirner, Max (Bayreuth 1806—56) „Der Einzige und sein Eigentum“ 26.
 Stoeßl, Otto (Wien 1875) „Morgenrot“ 120.
 Storm, Theodor (Husum 1817—88) 43 ff., 47 f., 93 f., 117; „Immensee“ 43; „Der Schimmelreiter“ 44.
 Stoskopf, Gustav (Brumath 1869) 134.
 Strachwitz, Moriz Karl Wilhelm Graf von (Peterswig, Schlesien 1822—47) 13, 111; „Lieder eines Erwachenden“ 13.
 Stramm, August (Münster, Westfalen 1874 bis 1915) 109, 142.
 Strauß, David Friedrich (Ludwigsburg 1808 bis 74) 5, 10, 26; „Leben Jesu“ 5.
 Strauß, Emil (Pforzheim 1866) 116, 120.
 Strauß und Törney, Lulu von (Bückeburg 1873) 111.
 Strindberg, August (Stockholm 1849—1912) 94, 117, 131, 139 f., 143, 146, 149 f., 156; „Nach Damaskus“ 140, 150; „Jahresfestspiele“ 140.
 Stückel, Eduard (Moskau 1865) 125, 135, 168; „Die weißen Götter“ 125, 168.
 Sturm und Drang 2 f., 7, 18, 60 f., 81 f., 124, 137, 149.
 Sudermann, Hermann (Maziken, Ostpreußen 1857—1928) 67, 120, 122, 132 f., 147; „Fritzchen“ 132 f.; „Frau Sorge“ 120.
 Sue, Eugen (Paris 1804—59) 29 f., 32 f., 62, 71.
 Suttner, Bertha von (Prag 1843—1914) „Die Waffen nieder“ 119.
 Sybel, Heinrich von (Düsseldorf 1817—95) 46.
 Symbolismus 89 f., 95, 99, 102, 104, 135.
 Tavel, Rudolf von (Bern 1866) 117.
 Thoma, Ludwig (Oberammergau 1867—1921) 134.

Thrasolt, Ernst (Beurig, Saar 1878) 169.
 Tiedt, Ludwig (Berlin 1773—1853) 3, 12, 43, 50 f., 53, 56, 73.
 Toller, Ernst (Samotschin 1893) 155, 159, 171 ff.; „Der deutsche Hinkemann“ 171 f.; „Masse Mensch“ 173; „Die Wandlung“ 155.
 Tolstoi, Leo Nikolajewitsch Graf (Jasnaja Poljana 1828—1910) 79 f., 89 f.
 Töwote, Heinz (Hannover 1864) 112.
 Traßl, Georg (Salzburg 1887—1914) 105, 108.
 „Treffen“ 82—85, 88 f., 160.
 Trentini, Albert von (Bozen 1878) „Goethe“ 125.
 Uhland, Ludwig (Tübingen 1787—1862) 9, 14, 62.
 Ungern-Sternberg, Alexander von (Moistfer bei Neval 1806—68) 8, 11, 26; „Paul“ 11; „Die Zerrissenen“ 8.
 Unruh, Friß von (Koblenz 1885) 98, 126, 152 bis 158, 172 f.; „Bonaparte“ 172 f.; „Flügel der Mite“ 158; „Ein Geschlecht“ 153—156; „Vor der Entscheidung“ 154 f.; „Heinrich von Andernach“ 158; „Louis Ferdinand Prinz von Preußen“ 152 f., 172; „Offiziere“ 152; „Opfergang“ 126, 155; „Platz“ 156, 158 „Die Stürme“ 158.
 Varnhagen, Rahel (Berlin 1771—1833) 3, 5 f., 61; „Rahel, ein Buch des Andenkens“ 3.
 Verhaeren, Emil (St. Amand bei Antwerpen 1855—1916) 106 f.
 Verlaine, Paul (Metz 1844—96) 102, 107.
 Verrocchio, Andrea del 73.
 Versepik 9, 11, 13, 44, 50 ff., 69 ff., 73, 75, 99, 110 f., 145, 165 f., 170.
 Vershöfen, Wilhelm (Bonn 1878) „Swennenbrücke“ 168.
 Vesper, Will (Barmen 1882) 114.
 Viebig, Alara (Trier 1860) 115 f., 134, 167; „Das Kreuz im Bann“ 115; „Unter dem Freiheitsbaum“ 167; „Das Weiberdorf“ 115.
 Vierter Stand 2, 11, 25 f., 46, 64, 67.
 Vilmar, M. F. C. (Solz, Kurhessen 1800 bis 1868) 26.
 Vischer, Friedrich Theodor (Ludwigsburg 1807—87) 26, 71 f.; „Auch Einer“ 71 f.
 Vogt, Karl (Gießen 1817—74) „Röhlerglaube und Wissenschaft“ 24.
 Voigt-Diederichs, Helene (Marienhoff, Schleswig 1875) 116.
 Vollmoeller, Karl Gustav (Stuttgart 1878) 135.
 Voß, Johann Heinrich 14, 16, 170.
 Voß, Richard (Neugrabe, Pommern 1851 bis 1918) 77.
 Wadenroder, Wilhelm Heinrich (Berlin 1773 bis 98) 3.
 Wadernagel, Wilhelm (Berlin 1806—69) 11.

- Wagner, Richard (Leipzig 1813—83) 27, 53—57, 62ff., 66, 78, 81, 84, 135; „Der fliegende Holländer“ 54; „Lohengrin“ 54; „Meisterfinger“ 56, 62; „Parsifal“ 55ff.; „Ring“ 57, 78; „Siegfried“ 55f.; „Tannhäuser“ 54; „Tristan“ 56f.
- Wagner, Rudolf (Bayreuth 1805—64) 24.
- Waldstetter, Ruth (Basel 1882) 117.
- Walser, Robert (Teufen, Kanton Appenzell 1878) 117, 120; „Geschwister Tanner“ 120.
- Wassermann, Jakob (Fürth 1873) 113—116, 122ff., 129, 161f., 165f., 168; „Alexander in Babylon“ 124. „Christian Wahnschaffe“ 123, 129, 162, 165f.; „Die Juden von Simsdorf“ 115; „Die Kunst der Erzählung“ 113; „Der Wendekreis“ 162.
- Weber, Friedrich Wilhelm (Mühlhausen, Westfalen 1813—94) „Dreizehnlinden“ 71.
- Wedekind, Frank (Hannover 1864—1918) 95, 120, 136—141, 143f., 149, 158; „Der Erdgeist“ 139, 156; „Frühlings Erwachen“ 120, 139; „Simson“ 139, 144.
- Wegner, Armin L. (Elberfeld 1886) 107, 125; „Der Weg ohne Heimkehr“ 125.
- Weinrich, Franz Johannes (Hannover 1897) 169, 171; „Der Tänzer unserer lieben Frau“ 171.
- Weirauch, Anna Elisabeth (Galaß i. Rum. 1887) 119.
- Weismantel, Leo (Oberfinn 1888) 155, 163, 168, 171; „Die Geschichte des Richters von Ork“ 168; „Totentanz“ 155.
- Weiß, Ernst (Brünn 1884) 128, 146, 166; „Nahar“ 128; „Tanja“ 146; „Tiere in Ketten“ 128.
- Werfel, Franz (Prag 1890) 97, 105, 107ff., 151, 157, 159, 171f.; „Einander“ 108; „Gerichtstag“ 108; „Juarez und Maximilian“ 159, 172; „Paulus unter den Juden“ 171; „Spiegelmensch“ 157, 159; „Troerinnen“ 151.
- Werner, Zacharias (Königsberg 1768—1823) 63.
- Whitman, Walt (West Hills, Long Island 1819—92) 100, 106.
- Widmann, Adolf (Maidingen, Württemberg 1818—78) „Tannhäuser“ 28.
- Widmann, Josef Viktor (Kiennowitz, Mähren 1842—1911) 27, 110; „Der heilige und die Tiere“ 110; „Die Kaiserin Komödie“ 110.
- Wienbarg, Ludolf (Mtona 1802—72) 1, 6.
- Wiener Operette 65, 67.
- Wilbrandt, Adolf (Kostock 1837—1911) 75, 77; „Der Meister von Palmyra“ 75.
- Wilde, Oskar (Dublin 1856—1900) 139f.
- Wildenbruch, Ernst von (Beirut, Syrien 1845 bis 1909) 75f., 99, 120, 137; „Karolinger“ 75; „Die Quikows“ 75; „Sedan“ 75; „Bionville“ 75.
- Wildgans, Anton (Wien 1881) 141ff., 148f., 170; „Armut“ 141f., 149; „Dies irae“ 141f., 149; „Kirchlich“ 170; „Liebe“ 142, 149.
- Wilhelm II. 656.
- Willkomm, Ernst (Hermigsdorf bei Sittau 1810—86) 9, 11, 26; „Weiße Sklaven“ 11.
- Winkler, Josef (Rheine 1881) 106, 164, 167, 169; „Chiliasmischer Pilgerzug“ 164; „Eiserne Sonette“ 106; „Irrgarten Gottes“ 169.
- Winterfeld, Paul von (Tynwalde 1872 bis 1905) 50.
- Wolf, Friedrich (1888) 142, 149f., 173; „Das bist du“ 149; „Der arme Konrad“ 173; „Der Unbedingte“ 142.
- Wolfenstein, Alfred (Halle a. S. 1888) 109, 128.
- Wolff, Johanna (Tilsit 1858) 119.
- Wolff, Julius (Luedlinburg 1834—1910) 71.
- Wolzogen, Ernst von (Breslau 1855) 112.
- Worringer, Wilhelm (München 1881) 54.
- „Xenien“ 72.
- Zahn, Ernst (Zürich 1867) 117, 121; „Lukas Hochstrassers Haus“ 121.
- Zarek, Otto (Berlin 1898) „Kaiser Karl V.“ 144.
- Sech, Paul (Briesen 1881) 107.
- Sola, Emil (Paris 1840—1902) 37, 69f., 77, 79, 85—90, 94, 106, 111f., 115, 121, 123, 126; „La débâcle“ 115; „L'œuvre“ 112; „Rougen-Macquart“ 70, 112, 115.
- Solling, Theophil (Scapati bei Neapel 1849 bis 1901) 111.
- Scholle, Heinrich (Magdeburg 1771—1848) 15, 21; „Das Goldmacherdorf“ 15.
- Sudmayer, Karl (Nadnheim a. Rh. 1896) 167.
- Sweig, Arnold (Glogau, N.-Schl. 1887) 122, 127, 162; „Novellen um Claudia“ 127; „Der Streit um den Sergeanten Grischa“ 162.
- Sweig, Stefan (Wien 1881) 151ff.; „Jeremias“ 151.

In unserem Verlage erschien

Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel

gesammelt und erläutert durch

Josef Körner

mit 14 Bildnissen

Mehr als je beherrscht die Romantik das Schrifttum der Wissenschaft und Bildung. Philosophie, Geschichte, Soziologie, Politik, Dichtung, Musik und Malerei knüpfen wieder an jene Hochzeit deutschen Geistes an, deren gewaltiges Erbe die Nation zu lange mißachtet hat. Da tritt vor allem jener Mann in seiner ragenden Bedeutung heraus, der als anerkannter Führer der romantischen Generation ihr die Wege gebahnt hat durch das weite Weltreich der Wissenschaften und Künste: Friedrich Schlegel. Allzusehr war er im Schatten geblieben, die Forschung hat ihn unverdientermaßen über Schleiermacher und Novalis vernachlässigt; erst neuestens ringt sich die bessere Erkenntnis durch, daß er ein Kulturträger und Kulturschöpfer ersten Ranges gewesen, daß er Mit- und Nachwelt so stark bestimmt hat, wie neben ihm vielleicht nur noch Goethe.

Es darf wohl als ein literarisches Ereignis ersten Ranges bezeichnet werden, wenn die wissenschaftliche Erkenntnis dieses großen Mannes, über den seit einem Menschenalter kaum mehr neue Quellen erschlossen worden sind, mit einemmal die bedeutendste Förderung erfährt durch ein Werk, das unbekannte Materialien von erstaunlicher Zahl und Bedeutung und zugleich eine umfassende Verarbeitung des bisher Bekannten vorlegt. Die dritthalbhundert (z. T. sehr umfanglichen) Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel, die Josef Körner in vieljährigen Nachforschungen aus deutschen und fremdländischen Archiven, Bibliotheken, Sammlungen aufgestöbert hat, bringen aber nicht bloß reiche neue Kunde zur Lebens- und Werk-Geschichte des großen Romantikers und seiner berühmten Gattin, sie sind zugleich ein hochbedeutfames Quellenwerk zur literarischen und politischen Geschichte Deutschlands (nebenbei auch Österreichs und Frankreichs) für das Halbjahrhundert von 1790—1840.

Der bedeutende wissenschaftliche Wert dieser neuen Materialien wird noch übertroffen durch den eingehenden, mit größter Sorgfalt und Sachkenntnis ausgearbeiteten Kommentar, der ein Drittel des Buches füllt und mit massenhaftem Wissen ein vollständiges Archiv nicht nur der Schlegelforschung, sondern der Romantikforschung überhaupt darstellt. Ein Anhang von 75 Seiten verbucht in Tabellenform jeden einzelnen Brief von und an Friedrich und Dorothea Schlegel, der bisher im Druck erschienen ist, nach Adressat, Datum und Fundort, so daß virtuell der gesamte Briefwechsel geboten wird. Dazu tritt ein überaus sorgfames, drei Bogen starkes Register, das den reichen Stoff bequem nutzbar macht. Geschmückt ist der Band mit 14 Bildnissen und 4 Facsimiles, von denen 5 hier erstmals bekanntgegeben werden, darunter ein prachtvolles Porträt der Henriette Herz von Johannes Veit.

Preis

in schönem Einband RM. 12.50

Askanischer Verlag * Berlin

In unserem Verlage erschien

Josef Körner

Romantiker und Klassiker

Die Brüder Schlegel
in ihren Beziehungen zu Schiller
und Goethe

224 Seiten Text. 46 Seiten Register

Lexikon-Format

Der als Erforscher deutscher Romantik bekannte Verfasser sucht in seinem neuesten Werke das in letzter Zeit so heiß umstrittene Problem des Wechselverhältnisses deutscher Klassik und Romantik dadurch einer sicheren Lösung zuzuführen, daß er mit mikroskopischer Schärfe die geistigen und persönlichen Beziehungen der Brüder Schlegel zu Schiller und Goethe betrachtet und klarstellt. Dies geschieht auf Grund eines lückenlosen Materials von imponierender Fülle, denn nicht nur hat der Verfasser zu diesem Zwecke die vorhandene Literatur gewissenhaft durchgearbeitet, er hat auch aus zahllosen öffentlichen und privaten Sammlungen ungedruckte Vorlesungen, Aufsätze, Gedichte, Notizhefte, Briefe ans Licht gehoben, aus denen nach allen Seiten hin neue überraschende Kunde ausstrahlt. Ist dergestalt Körners Buch eine bedeutsame Darstellung des im Titel genannten Themas und zugleich ein wichtiges Quellenwerk für die Literaturgeschichte der klassisch-romantischen Zeit überhaupt, so gewinnt es noch dadurch an Wert, daß es keineswegs bloß den zünftigen Fachmann befriedigen will; indem es das geistige Verhältnis von Romantik und Klassik auch aus der menschlichen Persönlichkeit ihrer Vertreter ableitet, ergibt sich ein geradezu spannendes Psychogramm, das jeden Leser fesseln muß. Dem inhaltsreichen Buche ist ein ausgezeichnetes Register beigegeben.

Preis

in schönem Halbpergamentband M. 7.50

Asfaniſcher Verlag * Berlin

[illegible]

PRINTED IN U. S. A.



CAT. NO. 23233

i

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0105748 8

PT341 .W3

Walzel, Oskar Franz

... Die deutsche literatur.

DATE

ISSUED TO

28487

